

البنية الزّمكانية في روايات وليد الرجيب

(دراسة وصفية تحليلية)

The Chronotope Structure in Walid Al-Rujaib's Novels

(A descriptive Analytic Study)

إعداد الطالب

منير بهار العتيبي

إشراف الدكتورة

جمانة مفيد السالم

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في

تخصص اللغة العربية وآدابها

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم

جامعة الشرق الأوسط

مايو 2015

التفويض

أنا منير بهار العتيبي أفوض جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا بتزويد نسخ من رسالتي ورقياً وإلكترونيا للمكتبات، أو المنظمات، أو الهيئات والمؤسسات المعينة بالأبحاث والدراسات العلمية عند طلبها.

الاسم : منير بهار العتيبي

التاريخ :23/5/2015

التوقيع :

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة، وعنوانها " **البنية الزّمكانية في روايات وليد الرجيب – دراسة وصفية تحليلية–** "، وأجيزت بتاريخ ٢٣/٥/٢٠١٥

أعضاء لجنة المناقشة		**التوقيع**
1. الأستاذ الدكتور بسام قطوس	رئيساً	
2. الأستاذ الدكتور أحمد موسى الخطيب	مناقشاً خارجياً	
3. الدكتورة جمانة مفيد السالم	مشرفاً	

الشكر والتقدير

من لا يشكر الناس لا يشكر الله. أتوجه بكل عبارات الشكر، والتقدير، والاحترام؛ لأستاذتي المشرفة الدكتورة: جمانة السالم، التي لها الفضل الكبير– من بعد الله – في إتمام هذه الدراسة منذ البداية، وحتى طرحها للمناقشة.

فشكراً لها؛ لسعة صدرها.

وشكراً لها؛ لإنفاق وقتها.

ثم شكراً لها؛ لكرمها العلمي.

والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة؛ لما سيبدونه من ملاحظات ترقى بمستوى الدراسة.

الإهداء

.

.

.

لمن علمني حرفاً..

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
العنوان	أ
تفويض	ب
قرار لجنة المناقشة	ج
شكر وتقدير	د.
الإهداء	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخص باللغة العربية	ي
الملخص باللغة الإنجليزية	م
الفصل الأول : خطة الدراسة	
تمهيد	2
مشكلة الدراسة	3
أهداف الدراسة	4
أهمية الدراسة	4
حدود الدراسة	5
محددات الدراسة	5
مصطلحات الدراسة	6
الطريقة والاجراءات	8
منهجية الدراسة	8
الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة	
ولاً : الزمكانية ... إضاءات على المصطلح	10
أ- الزمان.	10
ب-المكان.	16
ج-الزمكانية.	19

ثانياً: الدراسات السابقة	22
ثالثاً: وليد الرجيب ... سيرة ذاتية	24
رابعاً : ملخص الروايات	29
الفصل الثالث الزمكانية في روايات وليد الجيب	
أولا: البنية الزمنية في روايات وليد الرجيب.	47
تمهيد	47
- المبحث الأول : مستوى الترتيب الزمني للحكاية	48
أ) الاسترجاع	48
ب) الاستباق	53
- المبحث الثاني : مستوى الديمومة (الحركة السردية)	61
أ) تسريع السرد	61
1- الخلاصة	61
2- الحذف	64
ب) إبطاء السرد	68
1- الحوار	68
2- الوصف	77
ثانياً : البنية المكانية في روايات الرجيب	82
تمهيد	82
- المبحث الأول : أنواع المكان في روايات الرجيب	83
أ المكان الرحمي (الأليف)	83
1- دور العبادة	83
2- الطبيعة	86
3- المقهى	88
4- السجن	91
ب المكان (المعادي)	92

1- الغرفة	92
2- البيت	93
3- الملهى	96
4- السجن	98
ج أماكن أخرى	100
1- المكان الثقافي	100
2- الشوارع	101
3- المكان المتخيل	102
4- المكان المتحرك	104
- المبحث الثاني : زمنية المكان في روايات الرجيب	107
أ- المدينة	107
ب-البيوت	110
ج- المقهى	112
د- المتحف	115
الفصل الرابع رؤية زمكانية لعناصر في البنية الروائية	
ولاً : الإحداثيات الزّمكانية للمناص والتناص في روايات الرجيب.	119
تمهيد	119
- المبحث الأول: المناص	120
1-زمكانية العناوين	121
2-زمكانية الهوامش	127
3-زمكانية المقدمات	130
- المبحث الثاني: التناص	132
أ- المتفاعل النصّي الدينّي	133
ب- المتفاعل النصّي التاريخي	137

ثانياً: الشخصية في روايات الرجيب في ضوء رؤية زمكانية.	141
تمهيد	141
المبحث الأول: شخصية المثقف... رؤية زمكانية.	143
المبحث الثاني: الشخصية الشعبية... رؤية زمكانية.	149
المبحث الثالث: الشخصية السلطوية... رؤية زمكانية.	155
الخاتمة والتوصيات	163
قائمة المراجع	165

البنية الزّمكانية في روايات وليد الرجيب

(دراسة وصفية تحليلية)

إعداد: منير بهار العتيبي

إشراف الدكتورة: جمانة السالم

الملخص

تهدف هذه الدراسة للوقوف على البنية الزّمكانية في تجربة وليد الرجيب وصفاً وتحليلاً، وللكشف عن الدلالات الزّمكانية لعناصر رئيسة فيها.

وتكمن أهميتها في أنها تشكل إضافة نوعية للدراسات في الأدب الكويتي بخاصة، والعربي بعامة، بكشفها أبعاد تجربة إبداعية لروائي كويتي، غنيت سيرته الذاتية بما جعل رواياته تنهض فكرياً وأدبياً بشكل يتيح للدارسين تسليط الأضواء عليها من جوانب عديدة، اخترت من بينها البحث في (بنيتها الزّمكانية)؛ الأمر الذي اقتضى تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول، وذلك على النحو الآتي:

الفصل الأول: تناولت فيه خطة الدراسة مشتملة: التمهيد، ومشكلة الدراسة، وأهدافها، وأهميتها، وحدودها، ومحدداتها، ومنهجيتها.

الفصل الثاني وخصص لإضاءةالمصطلحين اللذين نُحت منهما لفظ (الزّمكانية)، وهما: الزمان، والمكان، ثم الوقوف على مصطلح الزّمكانية نفسه، وفي هذا الفصل قدمت ترجمة للكاتب الروائي وليد الرجيب، وملخصاً لرواياته التي اختيرت للدراسة.

الفصل الثالث خصصته لدراسة الزّمكانية في روايات الرجيب، وقد انتظم في جزئين: خصص الأول لبحث البنية الزمنية في روايات الرجيب، ودُرست في إطار مبحثين: مستوى الترتيب الزمني للحكاية، ومستوى الديمومة (الحركة السردية). وخصص الثاني للوقوف على

البنية المكانية في رواياته، وذلك في إطار مبحثين أيضاً: أنواع المكان، وزمنية المكان في تلك الروايات.

الفصل الرابع: حمل رؤية زمكانية لعناصر في البنية الروائية، وذلك ضمن محورين: أولهما الإحداثيات الزمكانية للمناص والتناص في رواياته، وثانيهما الشخصية الروائية في ضوء رؤية زمكانية.

وخلصت الدراسة إلى نتائج عديدة، كان من أهمها ما يلي:

1- تحققت العلاقة الزّمكانية في روايات وليد الرجيب السّت؛ فكان الزمان حاضراً في المكان، وظل المكان متأثراً بالزمان ومؤثراً فيه عبر علاقات زمكانية متعددة، كشفت عنها الروايات.

2- برزت تقنية الاسترجاع في روايات وليد الرجيب التي ما فتئت تتداخل بالتاريخ السياسي، والشخصي؛ فتتّصل به، وتفرض على شخوصها حالة من التماهي فيه.

3- استطاعت (الزّمكانية) تحديد مسار الشخوص في روايات وليد الرجيب، من حيث كشف انفعالاتها وانتماءاتها، والتعبير عن همومها وهواجسها، وحمل رؤاها وتطلعاتها.

وأوصي الباحثين والمهتمين بالتالي:

1- الوقوف على مجمل إنتاج وليد الرجيب الإبداعي السّردي، والبحث في جوانبه الفكرية، وخصائصه الفنية.

2- تخصيص دراسات منفصلة لبعض مباحث هذه الدراسة، وبخاصة التقنيات الزمنية، وجوانب التناص؛ لأنّها تستحق وقفة مستفيضة متخصصة، بسبب ما تتماز به من تنوع وغنى.

3- إغناء المكتبة العربية بدراسات متخصصة في الزّمكانية لروائيين آخرين، والوقوف على تطوير استخدامهم وتوظيفهم لهذين العنصرين في الرواية.

الكلمات المفتاحية: البنية الزّمكانية، روايات وليد الرجيب .

Elzimkanah structure in the novels Walid Rujaib

(Descriptive and analytical study)

Preparation: Muneer Bahar Al-Otaibi

The supervision of Dr.: Jumana Salem

Abstract

This study aims to determine the structure in Elzimkanah experience Walid Rujaib description and analysis, and to detect signs Elzimkanah of the key elements in them.

The importance lies in that it is an add Studies in Kuwait literature in particular, and the Arab world in general, expose the dimensions of creative experience to feature Kuwaiti, sang his autobiography, including making his novels advance intellectually and morally in allowing students to highlight the many aspects of, you choose from including Search (its Elzimkanah) ; which required the study divided into four chapters, and are as follows:

Chapter One: The study dealt with the plan that include: the boot, and the problem of the study, and objectives, and its importance, and its borders, and their determinants, and its methodology.

Chapter Two and devoted to lighting terms, which carve their word (Elzimkanah), namely: Time, place, then stand on the term Elzimkanah himself, and in this chapter, provided a translation of the writer novelist Walid Rujaib, and a summary of his novels chosen for the study.

Chapter Three: appropriated for the study of the novels Elzimkanah Rujaib, was enrolled in two parts: the first devoted to discuss the structure

of time in the novels Rujaib, and studied under two sections: the level of the chronological order of the tale, and the level of permanence (narrative movement). The second was devoted to determine the spatial structure in his novels, and in the framework of two sections also: types of place, time and place in those novels.

Chapter Four: Download Zmkanah vision of the elements of fiction in infrastructure, within two axes: first and intertextuality in his novels coordinates for Elzimkanah inevitable, the personal and the second feature in the light of the vision Zmkanah.

The study concluded that the results of many, it was the most important :

1. Elzimkanah relationship in the novels Walid Rujaib six achieved; was present at the time, the place, the place remained of his time and moving it across multiple Zmkanah relations, revealed by the novels.

2. retrieval technique emerged in the novels Walid Rujaib which continue to interfere political history, and personal; relate to it, and its characters imposed on the state of the identification.

3. managed (Elzimkanah) determine the path of the characters in the novels of Walid Rujaib, in terms of detection of her emotions, and affiliations, express their concerns and concerns and carry their visions and aspirations.

It was recommended that researchers and those interested in the following:

1. stand on the overall production and Walid Rujaib creative narrative, and research in intellectual aspects, and technical characteristics.

2. The allocation of separate studies for some sections of this study, particularly the time techniques, and aspects of intertextuality; they deserve to pause extensive specialized, because of what characterized its diversity and richness.

3. enrich the Arabic library studies specializing in Elzimkanah other novelists, and stand on the development of employment and recruitment of these two elements in the novel.

Keywords: Elzimkanah structure , the novels Walid Rujaib.

الفصل الأول

خطة الرسالة

1- تمهيد.
2- مشكلة الدراسة.
3- أهداف الدراسة.
4- أهمية الدراسة.
5- حدود الدراسة.
6- محددات الدراسة.
7- مصطلحات الدراسة.
8- الطريقة الإجرائية.
9- منهجية الدراسة.

تمهيد:

يتأسس العمل الروائي على مجموعة من العناصر المهمة التي تشيد معماره، مثل: الشخصيات، والحوار، والحدث، والوصف، والرؤية السردية، والزمان والمكان، وتُعدُّ البنية الزمكانية من أهم عناصر العمل الروائي، لا سيَّما وأن العناصر الأخرى التي يتشكل منها العمل الروائي ترتبط بالزمكانية، فلا يمكن تخيل حدث أو شخصيات أو حوار دون فضاء مكاني وزماني.

لقد تخطى العنصر المكاني الدلالة الجغرافية إلى دلالات أخرى جديدة، تمثل الرؤية التي يمتلكها الروائي، ولا يقل عنصر الزمان أهمية عن عنصر المكان، وهما في العمل الفني يتداخلان في علاقات جوهرية؛ لكونهما شرطين مهمين تتكامل التجربة الإنسانية بهما، ويصعب الفصل بين تأثيرهما الفني؛ لذا، يمثل الزمان والمكان مكّونين أساسيين في بناء الرواية.

وتُجلّي هذه الدراسة البنية الزمكانية في روايات واحد من الأسماء الأدبية المهمة في المشهد الثقافي الكويتي، هو الروائي الكويتي وليد الرجيب، الذي تشكل رواياته أنموذجاً من نماذج الرواية العربية المعاصرة.

ويلفت نظر من يتتبع نتاجه الروائي أنه توقف عن كتابة الرواية أكثر من عشرين عاماً بعد إصدار روايته الأولى (بدرية) عام 1989م التي لقيت أصداء نقدّية واسعة في ذلك الحين، ليصدر بعد حين وفي خمس سنوات متلاحقة خمس روايات كانت آخرها عام 2012م، في دلالة على تأثّر الرجيب بالتسارع الزمني الراهن.

وقد تنبه الباحث إلى أن الملاحظات النقدية حول روايات وليد الرجيب جاءت سطحية وموجزة، تناثرت في مقالات صحفية أو مجلات أدبية، اكتفى أغلبها بتناول المضامين والرؤى الفنية عند

الروائي، من دون أن تبرز التقنيات الفنية أو الشكل الفني الذي بنيت عليه هذه الروايات، أو أن تكشف تفاصيل البناء الفني لها، مع أن تجربته غنية تستحق الوقوف عندها.

وسيتناول الباحث في هذه الدراسة البنية الزمكانية ودورها في بناء رواياته، وذلك بالوقوف على تقنيات بناء الزمن التي وظفها الكاتب: كالاستباق، والاسترجاع، وتسريع السرد وتعطيله، مع ما يرتبط بذلك من حذف، وتلخيص، ووصف، ووقفات مشهدية، وبتجلية طبيعة الأمكنة التي جعلها عالماً لرواياته، كان مفتوحاً أحياناً، ومغلقاً في أحايين أخرى.

مشكلة الدراسة:

البنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب، وتوظيفه لها ما بين روايته الأولى ورواياته الخمس الأخيرة بعد فجوة زمنية قاربت العشرين سنة. وبشكل أكثر وضوحاً يمكن لمشكلة الدراسة أن تتحدد في الإجابة عن السؤال الرئيسي التالي:

ما دلالات الزمان والمكان في روايات وليد الرجيب؟

ويتفرع عن هذا السؤال الأسئلة الفرعية التالية:

1- ما دور ثقافة الكاتب في توظيف الزمان والمكان في رواياته؟

2- كيف تطور توظيف الزمان والمكان في رواياته بين 1989م – 2008م- 2012م ؟

3- ما مدى تعلق الزمكانية في روايات الرجيب ببعض مضامين تلك الروايات من جهة، وببقية عناصرها من جهة أخرى؟

أهداف الدراسة:

تأتي هذه الدراسة لتوضيح الأهداف التالية:

1- الكشف عن الدلالات الزمكانية في عالم وليد الرجيب الروائي.

2- الوقوف على دور ثقافة الكاتب في تسخير الزمان والمكان في رواياته.

3- معرفة كيفية توظيف الكاتب للزمان والمكان في مرحلتين فصلت بينهما عشرون سنة تقريباً.

4- إيجاد العلاقة بين الزمكانية ومضمون روايات وليد الرجيب من جهة، وبقية عناصرها من جهة أخرى.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة على المستوى النظري من المعلومات التي سيتم الحصول عليها من مصادرها، وتتعلق بالبنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب.

وتتطلع هذه الدراسة من الناحية العلمية إلى أن تحقق فائدة للفئات التالية:

- الباحثين من خلال جعل هذه الدراسة نواة لدراسات أخرى مشابهة.

- الروائيين من خلال معرفة أبعاد البنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب.

- القراء العرب بالكشف عن روايات أديب كويتي له إسهامات واضحة في عالم الرواية.

وعلى المستوى التطبيقي تحاول هذه الدراسة أن تجلِّي البناء الزمكاني في المتن الروائي المدروس.

حدود الدراسة:

وقد اعتمد الباحث في دراسته للبنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب على روايات الكاتب المطبوعة، وهي:

1- رواية (بدرية) 1989م.

2- رواية (موستيك) 2008م.

3- رواية (اليوم التالي لأمس) 2009م.

4- رواية (أما بعد) 2010م.

5- رواية (الحب لا يفني ولا يستحدث عن عدم) 2011م.

6- رواية (ليتوال 2010) 2012م.

محددات الدراسة:

ومن أهم المعوقات التي واجهت الباحث قلة الدراسات المتعلقة بالزمكان في المنجز الروائي الكويتي بشكل عام، وغياب دراسات مستقلة تبحث في البنية الزمكانية في رواية وليد الرجيب بصورة خاصة.

مصطلحات الدراسة:

الزمكانية: بما " أن القصة تصور أشخاصاً في أثناء قيامهم بأفعال، فإن ذلك لا بد أن يحدث ضمن إطار مكاني وزماني، وهذان البعدان هما عنصران أساسيان في القصة، ويرتبطان عادة معاً لدرجة أن النقاد يدرسونهما تحت مصطلح منحوت من الاسمين معاً هو " الزمكانية " في الأدب " (حسني، 2004، 27).

الزمان : هو عنصر من العناصر المهمة في بنية الرواية، لأنه يؤطر حركة الأحداث والشخصيات والتغيرات التي تطرأ عليها، والزمان يرتبط بالمكان وبالحركة، ومن هنا ذهب بعض النقاد إلى الترابط بين الزمان والمكان؛ وبناء على ذلك صاغ الناقد الروسي ميخائيل باختين مفهوم (الزمكان) (صالح، 2010، 17).

والبنية الروائية تتشكل وتتمدد وفقاً للبنية في النص " فالزمن يحدد إلى حدٍ بعيد طبيعة الرواية وشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضه" (قاسم، 1984، 26).

ويذهب ميخائيل باختين إلى أن الزمان في الأدب ينقسم إلى نوعين:

-الزمان الذاتي أو النفسي: وهو الزمن بصفته خبرة ذاتية تدخل في نسيج حياة الإنسان.

– والزمن الموضوعي أو الزمن الخارجي: وهو ما يتعارف عليه الجميع في الساعات والتقاويم (باختين، 1990، 19).

ويرى أ.أ. مندلا في كتابه (الزمن والرواية) أن " الزمن القصصي قد يستمر مدى حياة كاملة، ...، أو جزءاً من حياة الفرد، ...، أو يكون على مدى يوم واحد، ...، أو حوالي ساعة، ...، أو دون ذلك، ..." (مندلا، 1997، 84-85).

المكان: وهو في الرواية من أبرز المظاهر الجمالية وأهمها، لكن جاستون باشلار يرى أن " المكان أكثر من منظر طبيعي، وأنه حالة نفسية يستعاد عن طريقها التاريخ الشخصي المتجذّر في اللاوعي المرتبط بهذا المكان أو ذاك، وعلى هذا يكون المكان هو المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، وهذا المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب" (باشلار، 1980، 31)، فالمكان بحسب باشلار يرتبط ارتباطاً عضوياً بالشعور الإنساني في إطار جغرافي، يعكس انسجاماً أو تنافراً؛ لأنه قد يكون مكاناً نفسياً مألوفاً أو غريباً.

والمكان " يعد وعاءً للزمان، بل هو في الأدب إطار لاسترجاع الصور الفنية لزمن الماضي، وهو الإطار للانتقال من أحلام اليقظة إلى الزمن الآتي المرئي بأماكن قد يتفاوت فيها الحزن، والفرح، والدمار، والجمال، ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمان، حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمان فيتمثل في الأحداث نفسها وفي تطورها "(حسني، 1999، 195).

ويرى لحمداني " أن الاتجاه الواقعي يسعى دائماً من خلال الوصف إلى عملية الإيهام بالواقع، فيحضر المكان في هذا الاتجاه إما بواسطة تحديد المكان وتصوير أماكن واقعية، وإما بواسطة خلق أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه " (لحمداني، 2000، 67).

ويرى جاستون باشلار أن " المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً " (باشلار، 1980، 39)، ويوضح أيضاً عمق العلاقة الزمكانية بقوله: " تفهم التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، وبين فعل المكان في الزمن، ورد فعل الزمان في المكان، وأن السهل المحروث يرسم لنا صوراً من الزمان شديد الوضوح " (باشلار، 1982، 8).

وعليه؛ فإن البنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب، تعني إجرائياً طرائق توظيف الكاتب في رواياته لتقنيات الزمان المتعددة، في أطر مكانية متنوعة، مفتوحة أو مغلقة، لا بد من إنها حملت دلالات سياسية، واجتماعية، وثقافية، وكشفت عن تحولات نفسية فردية أو مجتمعية.

الطريقة والإجراءات:

سيقوم الباحث بتنظيم الدراسة في أربعة فصول وخاتمة.

الفصل الأول: التمهيد، ومشكلة الدراسة، وأهدافها، وأهميتها، وحدود الدراسة، ومحدداتها، ومصطلحات الدراسة، ومنهجيتها.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة، وفيه يبسط الباحث القول في مصطلحات الدراسة، ويقف على الدراسات السابقة مبيناً ما يميز دراسته عنها، ثم يترجم للكاتب الروائي وليد الرجيب، ويلخص رواياته المنوي دراستها.

الفصل الثالث: يضيء هذا الفصل الزّمكانية في روايات الرجيب، فيقف على البنية الزمنية فيها من جهة، وعلى البنية المكانية فيها من جهة أخرى، مجلّياً جميع الجوانب المتصلة بهاتين البنيتين.

الفصل الرابع:يُخصص لإضاءة الرؤية الزّمكانية في عناصر من البنية الروائية، وقد اهتم على وجه الخصوص بالإحداثيات الزّمكانية للمناص والتناص، والشخصيات الروائية.

وَيختم الباحث الدراسة بالوقوف على أبرز نتائجها، والتوصيات التي تنبثق عنها.

منهجية الدراسة:

تستخدم الدراسة المنهج الوصفي التحليلي أساساً لها، إذ سيتناول الباحث بعض النماذج لوصف البنية الزّمكانية في روايات وليد الرجيب، وتحليل محتواها تحليلاً فنياً.

الفصل الثانـي

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً : الزّمكانية ... إضاءات على المصطلح

أ- الزمان.

ب-المكان.

ج-الزّمكانية. (الزمان متّحداً بالمكان)

ثانياً: الدراسات السابقة

ثالثاً: وليد الرجيب ... سيرة ذاتية

رابعاً : ملخص الروايات

أولاً : الزّمكانية ... إضاءات على المصطلح

أ- الزمان:

شغل مفهوُم الزمن أو الزمان تفكير الإنسان منذ تشكّل وعيه وابتدأ إحساسه به؛ سواء في نفسه أو في العالم المحيط به، وبذلك اكتسى مفهوم الزمن مع تقدم التاريخ طابع العمق في المدلول تبعاً لرقي الفكر الإنساني، وعمق وعيه بالأشياء والوجود.

وقد جاء في لسان العرب في مادة (زمن) أن " الزمن : اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ: العصر، والجمع: أَزْمن وأَزمان وأَزمِنة. وأَزْمن الشيُء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزَّمَنُ والزُّمَنَة. وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زماناً " (ابن منظور،2000، 60)، وبحسب معاجم اللغة فإن الزمن والزمان لفظتان تحملان المعنى نفسه بانتمائهما للجذر اللغوي نفسه.

والدراسات المعقودة حول الزّمن تقف بعامة على الارتباط الوثيق بين مفهوم الزمن وبين دلالته الفلسفية. وكان فلاسفة اليونان قد ساقوا تعريفات عديدة للزمن، نستخلص منها أنه مرتبط بالتغير والحركة التي تدل على وجوده، وهي في الواقع مقدار الحركة ومقياسها، وليس الحركة نفسها؛ لأن الحركة أو التغير يحدثان في الشيء نفسه وحده، في حين يكون الزمان في كل مكان وفي كل الأشياء. وتعد أجزاؤه بالأيام وبالشهور وبالأعوام، بينما تتمثل صوره في ما كان وما سيكون (بدوي، 1984، 556).

وإذا ما انتقلنا إلى الفلسفة الإسلامية نجد أن بعض الفلاسفة المسلمين قد تأثروا بالفلسفة اليونانية، فعدوا الزمن أزلياً أبدياً لا بداية لوجوده ولا نهاية، في حين اتفق جمهورهم على القول بحدوث الزمن ومخلوقيته. لكن نظرة الفلاسفة بعامة للزمن ظلت نظرة عقلية تجريدية أصابت أحياناً، وأخطأت في أحايين أخرى.

لكن الزمن يرتبط بالسرد ارتباطاً وثيقاً؛ إذ لا سرد بلا زمن، وهذا الارتباط الوثيق بين السرد والزمن هو الذي منح الزمن أهميته الكبيرة في الرواية بوصفها فناً سردياً بالدرجة الأولى، ويشكل الزمن أحد أهم عناصرها، ويترتب عليه التشويق والإيقاع والديمومة، حتى يمكن القول إن الزمن هو القصة، وهي تتشكل، وهو الإيقاع في نموها (الحازمي، 2006، 385)، ولأهمية الزمن في السرد ألمح (هنري جيمس) غير مرة إلى " أن الزمن بوجوهه المختلفة عامل تكييف رئيسي في تقنية الرواية " (مندولا، 1997، 23).

وقد أشارت غريد الشيخ إلى أن: " زمن القصة التقليدي: هو الزمن الطبيعي الذي يكون على التصور التالي: ماضٍ، ثم حاضر، ثم مستقبل " (الشيخ محمد، 2010، 547).

وقدم مرسل العجمي توضيحاً عن العلاقات الزمنية. إذ يقول عن الزمن السردي: " تجدر الإشارة إلى أنه يحتوي زمنين متداخلين متكاملين هما: زمن الحكاية وزمن الخطاب، ولأن زمن الحكاية يرتبط بالضرورة بالترتيب الخطي والتوالي المنطقي لأحداث الحكاية فسيأتي دوماً في صورة متتالية زمنية تبدأ من الأقدم وتنتهي بالأحدث. أما زمن الخطاب، ولأنه مرتبط برغبة المؤلف في الطريقة التي يختارها لتقديم قصته، فيمكن أن يبدأ من أية نقطة يختارها المؤلف " (العجمي، 2011، 37).

أي أن للمؤلف الحرية من حيث بداية زمن الخطاب، فربما يبدأ زمن الخطاب من نهاية زمن الحكاية، أو من منتصف الحكاية، ثم يعود للبداية مرة أخرى، وهذا يدل على أنه غير مقّيد بالتتابع المنطقي لزمن الحكاية (انظر العجمي: 2011، 37، ولحمداني، 2000، 73-74، والحازمي، 2006، 385-386).

وتجدر الإشارة إلى أنّ ثمة اختلافات في تحديد مسّمى هذين المصطلحين: عند النقاد العرب؛ فعلى سبيل المثال سماهما جيرار جينت (G. Genette) في كتابه (خطاب الحكاية) زمن القصة، وزمن الحكاية، أما حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) فسماهما: زمن السرد وزمن القصة، وذكرهما سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) بمسمى: زمن القصة، وزمن الخطاب، وقالت عنهما يمنى عيد في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي): زمن القول، وزمن الوقائع. إلا أنني سأعتمد هذين المصطلحين في الصفحات القادمة (زمن الحكاية وزمن الخطاب) (انظر: جنيت 1997، 45، ولحمداني، 2000، 73، ويقطين، 1989، 89، وعيد، 2010، 111).

فلو افترضنا أن حكاية ما تحتوي على مراحل متتابعة منطقياً على الشكل التالي:

أ ----> ب ----> جـ -----> د

فإن خطاب هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل التالي:

جـ ----> د ----> ب -----> أ

وهنا يحدث ما يسمى (مفارقة زمن الحكاية مع زمن الخطاب)، التي قد تكون تارة استرجاعاً لأحداث سابقة، وتارة استباقاً لأحداث لاحقة (الحازمي، 2006، 386). فيحدث عن ذلك ما يسمى بالمفارقة السردية.

ويُعدّ جيرار جنيت من أبرز النقّاد الذين اهتموا بدراسة العلاقات الزمنية، مقّماً نظريته حولها في كتابه (الخطاب السردي)، وصولاً إلى ثلاث علاقات زمنية هي:

1- **الترتيب Order**: يقصد بالترتيب العلاقات أو الروابط بين الترتيب الزمني للأحداث بحسب تواليها في الحكاية، وترتيب حدوثها في السرد، فالترتيب الطبيعي للأحداث هو الترتيب الذي يتساوق فيه زمن الحكاية مع زمن الخطاب، أي الترتيب الذي يبدآن فيه معاً، ويسيران معاً حتى النهاية؛ إذ يتبين هذا الترتيب بنظام تتابع هذه الأحداث(انظر: العجمي، 2011، 38، وبرنس، 2003، 140، القاضي وآخرون ، 2010، 87)، وفي هذه الحالة يحدث ما يطلق عليه جنيت مفارقة زمنية بين زمنين في سياق الزمن السردي؛ هما:

أ. الاسترجاع analepsis.

ب. الاستباق Prolepsis.

والاسترجاع سرد لاحق لحدث سابق، يعود فيه الراوي للحظة سابقة بالنسبة لحاضر السرد (العجمي، 2011، 38).

أما الاستباق فـ " يقفز إلى أحداث لم تقع بعد في الزمن الحاضر للسرد " (انظر: العجمي، 2011، 38، وبرنس، 2003، 16، القاضي وآخرون، 2010، 17–18)، وكل مفارقة سردية يكون لها مدى، واتساع.

فالمدى، هو: " المسافة بين الآن السردي الحاضر وبداية الاستباق أو الاسترجاع في المفارقة، أما الاتساع فيقصد به دوام المدة التي تستغرقها الأحداث الواردة في المفارقة " (العجمي، 2011، 38).

وهذا ما يؤكده (جيرار جنيت) حول هذه النقطة بالذات إذ يقول: " إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة (الحاضر) أي عن لحظـة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يَفسَح المكان لتلك المفارقة. إننا نسمي " مدى المفارقة "، هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تُغَطّي هي نَفسُها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه هي ما نسميه (اتساع المفارقة)" (لحمداني، 2000، 74–75).

ويعطي الدكتور مرسل العجمي مثالاً على تلك المفارقة، إذ يقول: " يتحدث أحدهم في الوقت الحاضر قائلاً: (قضيت شهراً في بيروت السنة الماضية)؛ المدى سنة؛ لأن الحدث وقع قبل عام من الوقت الحاضر للسرد، والاتساع شهر؛ لأن الحدث استغرق شهراً " (العجمي، 2011، 38).

2– الديمومة Duration: تقوم على مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب، ولذلك فهي تهتم بالعلاقة المستغرقة في قراءة نص سردي بالقياس إلى الزمن الذي تستغرقه الأحداث، إذ من الصعب قياس هذه المدة، حيث يقر جنيت بأن هذه الصعوبة لا يمكن حلها، ولكن بالإمكان إهمالها (انظر: العجمي، 2011، 38، القاضي وآخرون ،

2010، 378)، وبذلك قدم تـ صوراً نظرياً مستحيلاً هو الآخر، وإن كان يعد مرجعاً بالنسبة إليه، وهو كالتالي "إن سرعة السرد سوف تـُحدد عن طريق العلاقة بين الديمومة، أي فترة دوام الحكاية مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأشهر والسنين وبين الطول، أي طول النص مقاساً بالأسطر والصفحات. إن النص متساوي الديمومة النص الذي يتساوى فيه زمن الخطاب مع زمن الحكاية، والذي يعد مرجعنا النظري، سيكون نصاً سردياً ذا سرعة ثابتة لا تتغير، أي سيكون دون تسريعات أو تبطيئات، ولا يحتاج الأمر إلى القول إن هذا النص لم يوجد، ولا يمكن أن يوجد إلا باعتباره تجربة معملية " (العجمي، 2011، 38-39) وهكذا؛ فإذا كانت دراسة الديمومة وقياسها صعباً، فإن من السهل ملاحظة السرعة أو الإيقاع الزمني (الرقيق، 1998، 48)، لذا، حدد (جنيت) أربع علاقات سردية، هي: التوقف، والمشهد، والتلخيص، والحذف. وفي فترة لاحقة أضاف (سيمور جاتمان) علاقة خامسة أطلق عليها (الامتداد) الذي عُرِف لدى آخرين بـ (التباطؤ) (انظر: العجمي، 2011، 39-40، ولحمداني، 2000، 76).

وبالعودة إلى تعريف هذه العلاقات السردية، يتبين أنّ التلخيص يحدث عندما يقدم المؤلف خلاصة موجزة لأحداث عديدة أو فترات طويلة، جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، فيختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل (انظر: العجمي، 2011، 39-40، ولحمداني، 2000، 76).

أما الحذف فهو السكوت التام عن التطرق إلى ما حدث في الحكاية، ولا يقدم عنه شيئاً البتة في زمن الخطاب. ويكون المشهد دائماً في الحوار؛ بالنظر لكونه النموذج الأكمل لتساوي زمن الخطاب مع زمن الحكاية، وتساوقه معه؛ وإن كان ذلك لا يتحقق على المستوى العلمي. ويشبه الامتداد أو التباطؤ

الحركة البطيئة في التسجيل التلفازي؛ حيث يُبطِئ الراوي السرد، أو يجعله (يتمدد) بفعل وصف يؤديه أو تمارسه شخصية من الشخصيات، ويظهر هذا في وصف الحالات الذهنية أو في حالات المناجاة النفسية. أما التوقف: فيتم فيه " إيقاف زمن الحكاية، ويكون هذا في حالات الوصف الخاص التي يوقف فيها المؤلف تنامي حركة السرد، ويتجه إلى وصف منظر من المناظر" (انظر: العجمي، 2011، 40، 41، ولحمداني، 2000، 40).

3-التواتر Frequency: يتمثل في " علاقات التكرار بين حدوث الأحداث في الحكاية، وتقديمها في الخطاب " (العجمي، 2011، 42)، فالحدث هنا ليس " بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضاً أن يقع مرة أخرى، وأن يتكرر " (جنيت، 1997، 129)، وهو يعطي مدى " القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً " (يقطين، 1989، 76).

ب- المكان:

تنّبه الفلاسفة القدماء لأهمية المكان من حيث علاقته بالأشياء والإنسان؛ واتفقوا أنّ الأشياء من حولنا إذ تشغل مكاناً، فذلك يعني أنها ذات امتداد، وبين بعضها مسافات، ولا يتداخل بعضها في بعض، ومؤدى ذلك عندهم أنّ المكان هو ما يحوي الجسم، وإن تعددت في هذا الإطار تعاريفات الفلاسفة الغربيين والعرب. (بدوي، 1984، 461-474).

وبالعودة إلى معاجم اللغة نلحظ مدى الارتباط القوي بين الدلالة اللغوية للكلمة ومعناها الفلسفي؛ فقد جاء في لسان العرب: في مادة (مكن)، المكان هو: " الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع

الجمع " (ابن منظور، 2000، 113)، وجاء في تاج العروس: " المكان: الموضع الحاوي للشيء، ...، وهو اجتماع جسمين: حاوٍ ومحويّ" (الزبيدي، 2001، 189).

وانطلاقاً من المعاني اللغوية السابقة عرّفت غريد الشيخ المكان (المَوضِع) هندسياً : وسط غير محدودٍ يشتمل على الأشياء ، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعادٍ ثلاثيةٍ هي: الطول، والعرض، والارتفاع، ويمكن بناء أشكالٍ متشابهةٍ فيه " (الشيخ محمد، 2010، 181).

لكن مرادنا في هذا البحث هو المكان السّردي الذي يشكّل عنصراً فاعلاً من عناصر الرواية، وجزءاً لا يتجزأ من بنيانها الفني، وهو فيها ليس حيزاً جغرافياً ،أو بعداً هندسياً مجرداً تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات الروائية وحسب، ولا ينظر له كذلك بوصفه أبرز مظاهرها الجمالية؛ فالمكان " أكثر من منظر طبيعي، وهو حالة نفسية يستعاد عن طريقها التاريخ الشخصي المتجذر في اللاوعي المرتبط بهذا المكان أو ذاك، وعلى هذا يكون المكان هو المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، وهذا المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب" (باشلار، 1980، 31)، وتزداد قيمة المكان إذا علمنا أنّ " التركيبة الروائية صَهْرٌ لا يخلو من مفارقة، لعناصر متنافرة ومتقطعة، مدعوة لأن تتكون داخل وحدة عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل" (باختين، 1990،21).

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن المكان يشمل البيئة بأرضها، وأحداثها، وهمومها، وتطلعاتها، وجميع تقاليدها، وقيمها، فالمكان بهذا المفهوم زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته بما يكتبه؛ فهو عنصر مشارك منذ بداية

الرواية حتى نهايتها، وفي هذا تقول ليلى صالح: " ونحن إذ نتحدث عن المكان فإننا لا نعني المكان بصورته الساكنة الثابتة، إنما نعني المكان بصورته الدرامية، بتأثره بما حوله، ومن حوله " (صالح، 2010، 59).

وكان عدد من النقاد العرب قد تبّنوا ألفاظاً أخرى للتعبير عن المكان، فمرة يرد بلفظ (الفضاء) ومرة يرد بلفظ (الحيز) وهما من وجهة نظرهم تختلفان في الدلالة على المقصود من لفظة (المكان)؛ فأما الذين استخدموا مصطلح (الفضاء) فقد سوّغوا ذلك " بأن العمل الروائي لا يقدم مكاناً واحداً ، إذ إن تعدد الأحداث وتطورها، وحركة الشخصيات وتنقلها يقتضي تعدداً في الأمكنة " (الحازمي، 2006، 294)، وهذا ما أطلق عليه حميد لحمداني اسم: " فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مُكّوِن الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة،فإن فضاء الرواية هو الذي يَلُفُّها جميعاً إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع أو الساحة، كل واحد منها يُعدُّ مكاناً محدداً ، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كُلَّها، فإنها جميعاً تشكل فضاء الرواية. إن الفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي. إنه يشير إلى(المسرح) الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي" (لحمداني، 2000، 63).

وقد اعتمد عدد من الدارسين والنقاد العرب لفظة (الفضاء) وعدّوه ليس معادلاً للمكان، نذكر منهم: حسن النجمي في كتابه (شعرية الفضاء)، وحسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي: الفضاء–الزمن–الشخصية)، وإبراهيم جنداري في كتابه (الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا)، وغيرهم.

أما المصطلح الآخر وهو (الحيز) فقد اعتمده عبدالملك مرتاض ترجمة أكثر دقة، للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي: (Espace , Space) عادّا مصطلح (الفضاء) قاصراً بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل، والحجم، والشكل... (انظر: مرتاض،1998، 141، ومرتاض، 1995، 245)، ومن ثم فقد وقفت على فروق عديدة في ترجمة كلمة(Space)، ومحاولة تعريبها، لكن العبرة ليست بالمصطلح نفسه إن كان فضاءً أو حيزاً أو مكاناً، وحسماً للخلاف، وحتى لا يضيع مصطلح (المكان) بين (الفضاء) و(الحيز)، فإنني أميل إلى رأي حسين الحازمي باستخدام مصطلح (المكان): " بوصفه مصطلحاً متجذراً وقاراً في النقد الروائي العربي، فليس ثمة مانع من القول – مثلاً – بأن الإطار المكاني العام للرواية متعدد، أو بأن مكان الرواية متعدد، فنحن في حال استخدام الفضاء أو الحيز سنقول الكلام نفسه. فضاء الرواية أو حيزها متعدد أو مفتوح على أكثر من مكان، لذلك، فإن استخدام مصطلح (المكان) سيحافظ على وحدة المصطلح في النقد العربي " (الحازمي، 2006، 296).

جـ- الزمكانية:

وقف بنا البحث السابق في مفهومي الزمان والمكان على علاقة تجمع بينهما، تنّبه لها الفلاسفة قديماً، وحاولوا تفسيرها؛ ممّا يدّل على أن مصطلح (الزمكانية) كانت له بذور فلسفية قديمة، وقف عليها بعض الدارسين (عبدالعالي، 2012، 32).

والزمكانية مصطلح منحوت من كلمتي الزمان، والمكان، وهو في الأساس مصطلح غربي مشتق من اللفظ اللاتيني: (Chronotope) لجذرين لغويين لاتينيين هما: (Chronos) الذي يعني الزمان، و(Topos) الذي يعني المكان، وإدغامهما يعطي (Chronotope). (الأحمد، د.ت، 18)

وفي كتابه (المصطلح السرديّ) عرف جيرالد برنس مصطلح (كرونوتوب) بأّنه: " السّمة الطبيعية لعلاقة تربط بين الزمان والمكان، مؤكداً الاعتماد التام المتبادل بينهما، ليعني حرفياً الزمان – المكان " (برنس، 2003، 32).

ويشار إلى أن ميخائيل باختين سبق النقاد في طرح هذا المصطلح عام 1983 قائلاً: " ومن وجهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً اسم (chronotope)، مستوعباً لمجموع خصائص الزمن، والفضاء داخل كل جنس أدبي، عبر انصهار علاقات المكان، والزمان " (باختين، 1990، 5-6).

وبناء عليه؛ فإن الزمن من وجهة نظر باختين " يتكثف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكثف يندمج في حركة الزمن، ...، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني، ...، فالفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام، وكل موضوع جزئي، وكل لحظة مجتزأة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم " (باختين، 1990، 5-6 ،230).

وكان عدد من الباحثين الغربيين قد تنبهوا إلى العلاقة بين الزمان والمكان دون استخدام مصطلح (الزّمكانية) بعينه للدلالة على ذلك، ومن أمثلتهم جاستون باشلار في كتابيه (جماليات المكان)،

و(جدلية الزمن)؛ فهو يقول إن: " المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً، ...، الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت " (باشلار، 1980، 39)، ويوضح أيضاً عمق العلاقة الزمكانية بقوله: " نفهم التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان، وبين فعل المكان في الزمن، ورد فعل الزمان على المكان، وأن السهل المحروث يرسم لنا صوراً من الزمان شديد الوضوح " (نفسه، 1982، 8).

وبناء على ذلك، فقد حاول عدد من الباحثين تقديم المكان على الزمان من منطلق أن " الفضاء يحتل المقام الأول قبل الزمن. وهذا الأخير يكون جريانه في الفضاء. فتقسيم الأزمنة إلى زمن رياضي مقاس بالساعة والشهور والأعوام، وزمن إلهي من حيث هو زمن مطلق، وزمن سيكولوجي. وهذا التقسيم لا يدرك إلا داخل فضاءات مختلفة " (مجموعة من الباحثين، 1988، 59). وبعيداً عن الخوض في أحقّية أحدهما على الآخر في التقديم؛ فإن الأمر الثابت هو علاقتهما الوطيدة واتصالهما اتصالاً حقيقياً وإن ظل جدلياً.

وبدورهم، تنّبه نقادنا العرب للعلاقة بين الزمان والمكان، (عبدالعال، 2012، 41-47)؛ ولأن هذا البحث يرتكز عليهما في الرواية، تجدر الإشارة إلى أن " الزمان والمكان في الرواية، يتبادلان توازن القوى، كما يتبادلان المنافع، ...، وأن هذه العلاقة تنصب على أن المكان (يُزْمِن) بالزمان، وأن الزمان (يُمْكِن) بالمكان " (النابلسي، 1994، 327-328). ولما كان هناك إجماع على أنهما لا ينفكان ولا ينفصلان؛ فإن الباحثين في هذا الموضوع بعامة يرون أن " الفصل بين عنصري الزمان والمكان يعدّ أمراً اشكالياً بغرض الدرس المنهجي نظراً لارتباطهما كلّياً في النص الروائي " (مرتاض، 1995، 227)؛ فهما متلازمان، لكن أغراض البحث تقتضي الفصل بينهما لتسهيل عملية القراءة والتحليل.

ثانياً : الدراسات السابقة :

كان من معوقات الدراسة قلة الدراسات في الزمان والمكان في المنجز الروائي الكويتي بشكل عام، وفي روايات وليد الرجيب بشكل خاص، لكن الباحث استعان لسد النقص ببعض الدراسات السابقة المتعلقة بعنصري الزمان والمكان في الرواية العربية المعاصرة، ومنها ما يلي:

دراسة الرشود (2009م) بعنوان " البناء الفني في روايات ليلى الأطرش "

هدفت هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن البناء الفني في روايات ليلى الأطرش، وقد تمثلت مادة البحث في خمس روايات، وقسمت دراستها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

الفصل الأول: ليلى الأطرش وفن الرواية، ويبحث في ثلاثة محاور وهي: التكوين الاجتماعي والثقافي لليلى الأطرش، والإطار العام لروايات ليلى الأطرش، والرؤية والموضوعات.

أما في الفصلين الثاني والثالث، فتناولت الباحثة البناء الحديث والجديد لروايات ليلى الأطرش من خلال معالجتها لسبعة محاور، هي: بناء الأحداث، وبناء الشخصيات، وبناء الزمان والمكان، والنسيج اللغوي، وتوظيف التراث، وموقع الراوي، والبنى السردية.

وسيفيد الباحث من دراسة الرشود، ومن دراسات أخرى في الموضوع نفسه، يمكن الرجوع إليها حول البناء الفني في روايات كاتب معين، وتحديداً من خلال الأجزاء المتعلقة بالزمان والمكان من بين عناصر البناء الفني للرواية .

دراسة عبد العالي (2012م) بعنوان " البنية الزّمكانية في رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي ".

هدفت هذه الدراسة إلى دراسة البنية الزّمكانية في رواية " الرماد الذي غسل الماء " لعز الدين جلاوجي، دراسة تحليلية تأويلية.

وقد قسمت الباحثة دراستها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. فحاولت في الفصل الأول رصد أهم التعاريف، والمفاهيم النظرية المتعلقة بالزمن، والمكان، والزّمكانية، وقاربت في الفصل الثاني مقاربة تطبيقية، تناولت فيها تمظهرات البنية الزمكانية، فانطلقت مع بنية الزمن، ثم بنية المكان، ثم انتقلت بعدها نحو البنية الزّمكانية في الرواية المدروسة، وجاء في الفصل الثالث رؤيتها متجهة نحو إبراز أهم العلاقات الرابطة بين البنية الزّمكانية وبين عناصر سردية أخرى .

وسأفيد من هذه الدراسة فيما يتعلق بالمفاهيم النظرية المتعلقة بالزمان، والمكان، والزّمكانية، وفي الوقوف على العلاقات الرابطة بين الزّمكانية وعناصر البناء الروائي الأخرى، في روايات وليد الرجيب، كما سأفيد منها كثيراً في منهجية تقسيم فصول دراستي التي تختلف عن الدراستين السابقتين في أنها تسعى للوقوف على تفاصيل تتعلق بالزّمكانية في روايات أديب كويتي هو وليد الرجيب.

ثالثاً: وليد الرجيب ... سيرة ذاتية

وليد جاسم الرجيب من مواليد الكويت 1 يناير 1954م، وحصل على البكالوريوس في الخدمة الاجتماعية من جامعة القاهرة عام 1978م، كما نال الماجستير في التربية والتعليم عام 1985م (العتيبي، منير وآخرون، 2012، 131).

عمل أخصائياً اجتماعياً في مدارس وزارة التربية من 1979م إلى 1986م، وموجهاً للتدريب الميداني في قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية بجامعة الكويت من 1986م حتى 1994م.

انتُدب الرجيب مستشاراً للشؤون الثقافية بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام 1993م، ثم عُين مديراً لإدارة الثقافة والفنون بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ عام 1994م حتى 2001م.

طرح فكرة إقامة مهرجان ثقافي كبير على مستوى الدولة، واختار اسم " القرين " ليكون عنواناً للمهرجان، حيث قام بوضع التصور والبرنامج وخطة التنفيذ، وفكرة الشعار منذ دورته الأولى. (مقابلة مع الكاتب 2013/6/3م)، ثم أسس مهرجان الطفل الثقافي وأشرف عليه منذ دورته الأولى عام 1996م حتى 2001م.

وليد الرجيب عضو في العديد من اللجان الثقافية والفنية داخل الكويت وخارجها، إلى جانب أنه كاتب صحافي في جريدة " الراي " الكويتية بمقال أسبوعي باسم " أصبوحة "، ويعمل حالياً مديراً عاماً

لمركز الرجيب للاستشارات النفسية والاجتماعية، ومديراً عاماً لمعهد الرجيب للتنمية الذاتية والتدريب، وله مؤلفات في هذا المجال، منها:

- العلاج بالطاقة الكونية – ريكي 2003م.
- علم فن التنويم 2004م.

وفي مقابلة أجريتها مع الرجيب في 2013/6/3م، لمحاورته في بعض الأمور التي تهم البحث، **سألته عن: بدايات شعوره بظهور ملكة الكتابة السردية لديه؟**

فأجاب: " كنت صغيراً لَم أبلغ التاسعة عندما اكتشفت قدرتي على القص والحكاية، ففي الصيف القائظ وخلال العطلة المدرسية التي كانت تمتد لأربعة أشهر في ذلك الوقت، كان والدي يقفل باب غرفتنا علينا أنا وإخوتي الأصغر سناً بالمفتاح خوفاً من خروجنا إلى الشارع في الصيف القائظ، ويحملني مسؤولية عدم إزعاجه في قيلولته بعدما يعود من العمل بصفتي الابن الأكبر، وكان من الصعب السيطرة على أطفال دون إلهائهم بشيء، فتفتق ذهني عن طريقة لإبقائهم هادئين، وهي أن أحكي لهم حكاية تشد انتباههم إلى أن يستيقظ والدي من قيلولته، ونجح الأمر في أول يوم في الإجازة، ومر على خير دون أن يعاقبني والدي، ولكن ماذا عن بقية الأيام الطويلة؟ بيد أن إخوتي جاءوا بالحل، وهو إكمال ما بدأته في ظهيرة الأمس، وبالفعل أكملت لهم الحكاية من خيالي، واستمرت الحكاية مدة أربعة أشهر، واكتشفت خلال ذلك وبعده سحر الحكاية على الآخرين، ومتعتي الذاتية عند سردها، وقدرتي على ابتداع عالم من الخيال.

أما الكتابة فبدأت مبكراً بها، وكانت متنوعة الاتجاهات، فمن الخواطر وتقليد الشعراء الذين كنت أقرأ لهم، إلى محاولات قصصية كانت أهمها رواية لم تكتمل، كتبتها وأنا في الرابعة عشرة من عمري ".

ولدى سؤاله: كيف كانت رحلتك المعرفية الفكرية وتكوينك الثقافي؟ وبمن تأثرت من الكتّاب العرب، أو الأجانب؟

أجاب قائلاً: " كانت لدي حوافز جادة للتعلم، فأقرأ كل ما تقع عليه يدي، ولذا، اكتسبت معارف عامة متنوعة، أدهشت أقراني والكبار أيضاً، وقرأت معظم الكتب في مكتبة أبي من روايات نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، والسباعي، والشعر الجاهلي، والكتب السياسية وغيرها من كتب متنوعة، إضافة إلى المجلات المصورة التي كنت أحرص على توفير مصروفي المدرسي لشرائها، ولاحقاً لشراء قصص المكتبة الخضراء، ثم أرسين لوبين، وهكذا، ثم اكتشفت كنزاً من الكتب القيمة عندما دخلت مكتبة عامة لأول مرة في حياتي، ولأني لم أكتف بمكتبة واحدة زرت معظم المكتبات في المناطق، ولم تكن القراءة مجرد رغبة، بل حاجة ملحة تشبه الإدمان، وبعدها انتظمت قراءاتي واتجاهاتي المعرفية والثقافية.

وفي الواقع، تأثرت بكل من قرأت لهم من الأدباء، وبخاصة الروس الكلاسيكيون، مثل: تولستوي، ودستويفسكي، وتورجينف، وتشيخوف وغيرهم، إضافة إلى الأدباء العرب، مثل: نجيب محفوظ، فكل كاتب كانت له ميزة خاصة ومذاق خاص ".

ثم قلت له: أنا متابع لزاويتك الصحافية " أصبوحة "، وتبادر إلى ذهني هذا السؤال ... **هل ثمة تأثير متبادل بين عوالمك الروائية، وكتاباتك الصحافية؟**

أجاب الرجيب: " الرواية هي فن إبداعي حر وغير ملتزم بمتطلبات الحدث والموقف الآني منه، لكن أحياناً أجد في بعض مقالات عمودي " أصبوحة " نفساً أدبياً تلقائياً لا أتعمده، وما يجمع بين أعمالي الروائية والصحافية هو موقفي الفكري والحياتي والسياسي الذي أعبر عنه بطريقة مباشرة في الكتابة الصحافية وغير مباشرة في الكتابة الأدبية.

صدر له عدد من الأعمال القصصية والروائية والمسرحية التالية:

- رواياته الست التي هي محل الدراسة (بدرية، موستيك، اليوم التالي لأمس، أما بعد، الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم، ليتوال 2010).
- تعلق نقطة تسقط طق، مجموعة قصصية 1983م.
- إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود، مجموعة قصصية 1989م.
- طلقة في صدر الشمال، مجموعة قصصية 1992م.
- الريح تهزها الشمال، مجموعة قصصية 1994م.
- إيكاروس، نص مسرحي وقصص 1997م.
- رواية (مانيفستو الشر) 2013م.
- رواية (نحن الآثمون نحتاج إلى الحب) 2014م.

وقد حصل على الجوائز التالية:

- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لآثار العدوان العراقي على الكويت في مجال فن القصة القصيرة عن مجموعته القصصية " طلقة في صدر الشمال" عام 1994م.

- جائزة الدولة التشجيعية في الفنون والآداب عن مجموعته القصصية " إيكاروس" عام 1997م.

وقد حظى نتاج الرجيب الروائي بدراسات نقدية عديدة نشرت في الصحف والمجلات الأدبية وبعض الكتب الجامعة لبعض الروائيين، أذكر منها:

- كتاب (التحولات في الرواية العربية) لنزيه أبونضال، 2006، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ذكر الرجيب في الفصل الثالث الموسوم بـ (ذاكرة التكوين المجتمعي) ضمن مجموعة من الروائيين. وجاء تحت عنوان: (في رواية (بدرية) لوليد الرجيب، ولا يزال البحث عن روح الكويت مستمراً) ص 139- 147.
- حوار لميرزا الخويلدي مع الرجيب في جريدة الشرق الأوسط عام 2010، العدد (11590)، بعنوان: (وليد الرجيب: تحررت من سلطة الناقد وأصبحت أكتب لمتعتي)
- حوار لمحمد عبدالرحيم مع الرجيب في جريدة الراي الكويتية عام 2010 بعد صدور روايته (أما بعد)، العدد (11334)، بعنوان: (وليد الرجيب: يهود الكويت حقيقة تاريخية، وكل شيء متاح في الأدب).
- مقالات متفرقة عن الرجيب في مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء الكويتية، وكان آخرها في عدد (508) نوفمبر 2012.

رابعاً: ملخص الروايات:

1- رواية (بدرية)

تقع رواية (بدرية) الصادرة عن دار الفارابي ببيروت عام 1989م في 152 صفحة من القطع المتوسط، وتتناول الرواية الحياة في الكويت قبل استخراج النفط،ويأخذ الكاتب حولّي مكاناً للأحداث والصراع في الرواية.

تعتمد رواية (بدرية) على مجموعة من الشخصيات الرئيسية مثل (بدرية، بونشمي، فلاح، فهد، ...الخ)، وهناك شخصيات ثانوية عديدة في الرواية مثل (خطيب المسجد، أم نشمي، عيسى، بوصالح، العمال، الهندي، ...الخ).

تصور الرواية الصراع الطبقي حيث يمثل (بونشمي) الطبقة الإقطاعية في ذلك الوقت، مقابل (فلاح) المدافع عن حقوق العمال الذين يعملون مع (بونشمي) الذي يسيطر على مفاصل الاقتصاد في حولّي، فأملاكه تمتد على جميع أنحاء الكويت، وتصل إلى بعض المزارع وبعض الأعمال في العراق، وهو كما تصوره الرواية مزواج محب للنساء، ويحاول الحصول على أي فتاة بأي طريقة، وهو كذلك لا يتورع عن إقامة علاقات شاذة مع الصبيان.

ترتبط (بدرية) بعلاقة حب مع (فهد) الذي يكافح في الحياة، ويعمل ليوفر الطعام لإخوته، ويتوسط (فلاح) لفهد للعمل لدى (بونشمي) على الرغم من صغر سنه، فيوافق (بونشمي) على عمل فلاح، ولكن بأجرة أقل من أجرة العمال الآخرين.

يرى (بونشمي) بدرية، فيتحرك شيطانه داخله، ويسعى للزواج منها، ويساعده في ذلك خطيب المسجد الذي يعدّ هذا الزواج تضحية من (بونشمي) لإنقاذها من الضياع، ويتم الزواج ليقتل علاقة الحب الطاهرة التي تربط بدرية بفهد، ويصاب (بونشمي) بعجز يمنعه من القيام بواجبه كزوج، ويجعله أكثر قسوة على بدرية التي تحجز داخل بيت (بونشمي) لتتحول حياتها إلى سجن في بيت أسواره عالية، إلى أن يطلقها (بونشمي) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة؛ بناء على إلحاح من بدرية، وبمساعدة أبنائه الذين لا يريدون شريكاً لهم في الميراث، وتعود بعدها إلى الحبيب فهد، ويشتركان معا في المظاهرات المطالبة بحقوق العمال تكملة للنضال الذي بدأه فهد، الذي ينتقل للعيش في دار للمسنين، وتنال بدرية حريتها مع نيل الكويت لحريتها.

رواية (بدرية) وهي الرواية الأولى للكاتب وليد الرجيب بعد مجموعته القصصية (تعلق نقطة تسقط.. طق) الصادرة عن دار الفارابي ببيروت عام 1983م؛ تعبر بحق عن شظف الحياة في الكويت قبل ظهور النفط، وتظهر الوعي الذي تمتعت به شخصيات الرواية، أمثال: فلاح وفهد، بالخطر من الوجود الإنجليزي في الكويت ومقاومته، وإصرارها على محاربة الإقطاعية المتمثلة في (بونشمي)، ومن أجل ذلك استخدم الكاتب طريقة الراوي العليم في تقديم الشخصيات والأحداث، باعتماد تقنية الاسترجاع بصورة لافتة في الرواية.

2- رواية (موستيك)

رواية (موستيك) كتبها وليد الرجيب بعد مرور عشرين عاماً على صدور رواية (بدرية)؛ إذ صدرت عام 2008م عن دار الفارابي ببيروت، وتقع الرواية في 175 صفحة من القطع المتوسط.

تتناول الرواية حادثة وقعت عام 1965م كما يشير الكاتب، وهي تعتمد على تقنية الاسترجاع والمونولوج الداخلي بشكل كبير، والأحداث متلاحقة ومكانها الكويت وإيران، والرواية تزخر بالألفاظ الإيرانية التي يقوم الكاتب بترجمتها إلى اللغة العربية عن طريق الهوامش.

وتتحدث الرواية عن قصة امرأة إيرانية تهاجر مع زوجها وأمها إلى الكويت حيث عمل الزوج، وتنجب ولدين، وبعد ذلك يغادر الزوج الكويت إلى غير رجعة، وتبقى الزوجة – دي علي – تنتظر عودة زوجها، أما الولدان اللذان أنجبتهما (دي علي) فأحدهما (موستيك) الذي ينشأ معتمداً على قوته البدنية في مواجهة أي مشكلة تعترضه، ثم يصبح من رؤساء العصابات، ويسجن عدة مرات، وليصير من أرباب السوابق، والآخر هو (عليكو) صاحب الشخصية المهزوزة، الأناني الذي يتزوج بحبيبة أخيه، (فعليكو) شخصية تدمن المخدرات، ويعتدي على زوجته وأمه بالضرب لأخذ المال اللازم لشرائها.

الأم تبقى في عملها فراشة (عاملة تنظيف) في إحدى المدارس، كما أنها تبقى تغسل الملابس للآخرين على الرغم من أن ولديها قد كبرا، (موستيك) يتعرف على فتاة اسمها (خديجة) من أب إيراني، تعيش مع والدتها وزوج والدتها الذي يكرر الاعتداء عليها، وبدورها تقيم خديجة علاقات متعددة مع الرجال، ولكنها تقع في حب (موستيك)، بعد غيابه يتزوجها أخوه (عليكو) على الرغم من معرفته بتعدد علاقاتها، وبخاصة علاقتها بـ (موستيك)، وبعد زواجها بـ (عليكو) تعرف معنى العذاب، حيث يقوم

بالاعتداء عليها بالضرب عدة مرات، وتفكر بالهرب، ولكنها تعدل عن ذلك في اللحظات الأخيرة، وتظل تحيا على ذكرى علاقتها بـ (موستيك).

أما (موستيك) فتتغير حياتهبعد أن يقطع وعداً لوالدته بالابتعاد عن المشاكل، ويلتحق بالعمل في شركة البترول، وهناك تبدأ حياته بالاتجاه نحو الخير منذ يلتقي بـ (مانع) الذي ينقله إلى عالم الرجولة والمسؤولية في مدة وجيزة. وبعدئذ تبدأ عوالم جديدة بالتفتح أمامهوفي أثناء ذلك يـُتـّهم ظلماً بإشعال حريق في الشركة ينجم عنه مقتل عمال فيها وإتلاف الممتلكات، ولكن الحقيقة التي يكشفها (مانع) أن المسؤولين في الشركة يقومون بتنظيف القطع القديمة اللازمة للآلات، وصبغها بصباغ جديد، ووضعها في صناديق بدلاً من شراء قطع جديدة، وعندما علم (موستيك) بذلك قرر أن يفضح عملية الفساد التي تتم في الشركة؛ فيحدث ما حدث للإيقاع به، إذ ُيتهم بالإهمال، وتبحث عنه الشرطة للقبض عليه، فتلجأ والدته بمساعدة مديرة المدرسة التي تعمل فيها إلى اتحاد العمال، ولكن مع اختفاء (موستيك) وموت (مانع) تختفي الحقيقة، ويبقى (موستيك) هو المتهم الأول في القضية.

واللافت أن الكاتب يقدم تلك الأحداث في ثلاث ساعات بيوم واحد فقط،ويعطي تقسيماً زمنياً للرواية أثناء سرده للأحداث على امتداد تلك الساعات، مضيئاً أوقاتاً مضت، وأخرى ستأتي بتوظيفه تقنيتي الاسترجاع والاستباق على امتداد صفحات الرواية.

3- رواية (اليوم التالي لأمس)

رواية (اليوم التالي لأمس) صدرت عام 2009م عن دار الفارابي ببيروت، وتقع في 294 صفحة من القطع المتوسط. تتحدث الرواية عن رجل يعيش وحيداً مع خادمه وسائقه الهندي الكهل، بعد موت زوجته وزواج ابنتيه وابنه، فعبد الرحمن رجل ستيني من العمر؛ يعيش حياة الخواء الذي لا يشبع حتى مع زيارة أبنائه وأحفاده الصغار له كل يوم جمعة، وتناول طعام الغداء معه، ويقدم الكاتب بطل الرواية (عبد الرحمن) أنيقاً دائماً، ويلبس لباساً رسمياً حتى عند استقباله لأبنائه وأحفاده، ويبين الهوة بينه وأبنائه الذين ينظرون إلى أبيهم على أنه من الطراز القديم، وأنه يصل إلى درجة التعقيد، في حين يرى عبدالرحمن أن أبناءه لا يملكون ثقافة، وأنهم سطحيون، بينما هو رجل مثقف يهتم بالفن والموسيقى، ويحب القراءة كثيراً، لذلك عند موعد الزيارة، فإنه يلعب مع أحفاده، بينما ينصب حديث أبنائه على ذكرياتهم مع والدتهم. ويخرج عبدالرحمن كل يوم من بيته، ويجلس في (كافيه مارينا كريست) المطل على الشاطئ ليقرأ في كتاب يحضره معه بعد أن يغرس في أذنيه (الآي بود).

الشخصية الرئيسية الأخرى في الرواية هي (فطومة) المتزوجة من رجل أعمال كثير الانشغال والسفر، لذلك، فهي تقضي وقتها وحيدة، وتعيش روتيناً يومياً يبعث السّأم والضجر. أصيبت قبل سنوات بحالة من الهلع، والخوف، والقلق، وعدم القدرة على النوم، وعرضها زوجها على أشهر الأطباء، وتابع حالتها طبيب بريطاني، ولكن دون جدوى، الأمر الذي جعل والدتها تعرضها على رجل دين قال إنها متلبسة بجن.

فطومة لها صفات مشتركة مع عبدالرحمن، فهي تحب القراءة، وتهتم بالفن والموسيقى، عكس زوجها المهتم بالعمل.

يلتقي عبد الرحمن بفطومة لأول مرة في (الكافيه) الذي يرتاده يومياً ، عندما يجدها قد احتلت طاولته المعتادة بعد أن خاضت مناقشة حادة مع موظفي الكافيه، يعتاد عبدالرحمن وجود فطومة التي تصبح زبونة دائمة في الكافيه كما تعتاد هي على وجوده في الطاولة المجاورة لطاولتها، حتى إنها أخذت تقلق عليه عندما يتأخر في الحضور؛ فهما يتناقشان في الفن، والأدب، والموسيقى، وعبدالرحمن لا يتأخر عن موعد الكافيه إلا في الأيام التي يضطر فيها للذهاب لمراجعة الطبيب، لإجراء فحوصات نتيجة الألم الذي بدأ يشعر به.

وعلى الرغم من أن عبدالرحمن وفطومة لم يجلسا على طاولة واحدة إلا أنهما يتناقشان كثيراً ، ويطلقان تعليقاتهما حول سلوكيات معينة لرواد الكافيه، سواء من النساء البدينات أو الفتيات الصغيرات اللواتي يحملن الهواتف المتطورة، وينشغلن بها.

تتطور العلاقة بين عبدالرحمن وفطومة شيئاً فشيئاً ، وتتغير حياة فطومة، وتتخلص من اضطراباتها وقلقها، وتصبح لديها قدرة على النوم؛ حتى إن زوجها يلاحظ هذا التطور، ويسعد بهذا الوضع الذي بدت عليه زوجته.

عبدالرحمن أيضا تتغير حياته، ويستطيع بعد هذه السنوات أن يأخذ مواقف حازمة في تعامله مع أبنائه، فيرفض أن يعطي ابنه المال للذهاب في رحلة خارج الكويت، ويطلب منه يحل مشاكله بنفسه دون اللجوء إليه، ويضرب ابنته عندما يشتكي منها زوجها، وتصرخ في وجهه.

بعد أن يصل عبد الرحمن إلى هذه المرحلة يكتشف أنه مصاب بسرطان البروستاتا، ويعلم أنه إذا قام بالعلاج الكيماوي ربما يعيش سنة أو أكثر، ومن دونه قد يعيش بضعة أسابيع إلى بضعة أشهر، فيقرر الاختفاء من حياة فطومة عبر عدم الذهاب إلى الكافيه أو الرد على رسائلها الإلكترونية، فيختفي فجأة كما ظهر فجأة.

وتتراوح مشاهد الرواية بين تقنيتي الاسترجاع والاستباق اللذين مارسهما عبدالرحمن وفطومة، في سياق تذكرهما تفاصيل حياتهما الماضية، والمستجدات التي يمران بهما.

4- رواية (أما بعد)

صدرت رواية (أما بعد) عن دار الفارابي ببيروت عام 2010م في 280 صفحة من القطع المتوسط، وتحدثت عن يعقوب اليهودي الشيوعي الذي عاش فترة صباه في الكويت قبل أن ينتقل إلى العراق في فترة الشباب بعد أن ساءت الأوضاع بسبب حرب عام 1948م، وهناك يبدأ البحث عن حبيبة الطفولة (سارة ساسون) التي هاجرت من الكويت إلى العراق مع عائلتها قبل هجرة يعقوب وعائلته، وبسبب فشله في البحث عن حبيبته يغوص في الضياع وارتياد الملاهي الليلة، ومعاشرة المومسات، ورفاق السوء، ويبقى على هذه الحال إلى أن يتم إلقاء القبض عليه، في المدرسة التي يعمل فيها مع مجموعة من أعضاء الحزب الشيوعي، وتوجه إليه تهمة الانتماء إلى الحزب الشيوعي المحظور مع أنه لم يكن يعرف عنه شيئاً.

في السجن تبدأ مرحلة النضوج العقلي ليعقوب، فتستهويه المبادئ الشيوعية، ومعاملة المعتقلين له، فيدخل يعقوب في مرحلة جديدة من حياته، ويستغرب أن هؤلاء الناس الذين يناقشون الأفكار والروايات يتم اتهامهم بالتخريب والإرهاب لينضم بعد خروجه من السجن للحزب الشيوعي، ومع دخوله الحزب في العراق، يتقن يعقوب فنون المراوغة والتخفي واكتشاف الأزقة الخلفية للأماكن التي يعيش فيها.

يبقى يعقوب مخلصاً للحزب الشيوعي، ويصبح معروفاً بين الرفاق، ويطلب الحزب منه مغادرة العراق بعد أن صدر عليه، وعلى مجموعة من الرفاق حكم بالإعدام عام 1957م؛ فيقرر السفر إلى

(الكيان الصهيوني) بدلاً من الاتحاد السوفيتي لاستكمال العمل السياسي، بالانضمام إلى الحزب الشيوعي في (الكيان الصهيوني).

يسافر يعقوب إلى إيران بعد موافقة الحزب على طلبه، ليستقل الباخرة التي تنقل المهاجرين اليهود إلى أرض فلسطين، ويعرض الكاتب شرائح اجتماعية متنوعة على ظهر الباخرة، ليخرج من الحوارات التي تدور على متنها بين الشخصيات، أن هناك اتفاقات سرية بين المخابرات الإسرائيلية والحكومات الأخرى لتوفير وسائط لنقل المهاجرين اليهود إلى أرض فلسطين.

كما تبرز الحوارات التي تدور الخداع الذي يتعرض له المهاجرون، والإغراءات التي تقدم إليهم للهجرة إلى فلسطين، والهدف من الهجرات هو زيادة عدد السكان اليهود في فلسطين لفرض واقع سياسي جديد على الأرض الفلسطينية.

يتجدد الأمل لدى يعقوب في إيجاد حبيبته سارة اثناء وجوده في الكيان الصهيوني، غير أنه يفشل في العثور عليها، ويبقى متعلقا بالأمل، وبذكريات الكويت والعراق.

يكلف الحزب الشيوعي للكيان الصهيوني (راكاح) أحد المخرجين المنتمين للحزب بإخراج فيلم وثائقي عن حياة الرفيق المناضل يعقوب بمناسبة عيد ميلاده السادس والثمانين.

وحين يعمل يعقوب مع الفريق يتعاطفون معه، ويبحثون له عن سارة ساسون ليتبين أنها ماتت.

والرواية تعتمد على الاسترجاع الذي يستعين به يعقوب لسرد ذكرياته؛ لإعداد الفيلم الوثائقي.

والجدير بالذكر أن رواية (أما بعد) هي أول رواية كويتية تحكي عن يهود الكويت، حيث تقول كتب التاريخ، إن اليهود الذين عاشوا في الكويت، قدم معظمهم منذ أعوام القرن التاسع عشر، من العراق وإيران، ووصل عددهم حتى منتصف القرن العشرين إلى مائة وخمسين عائلة. عمل معظمهم بالتجارة، وكان لهم حي يسمى بـ (حي اليهود)، وسوق يسمى بـ (سوق اليهود)، كما كان لهم كنيس معروف، يمارسون فيه العبادة بحرية، وظلوا يعيشون بسلام في الكويت، حتى عام 1948م، عندما خرج آخر يهودي، ويقال إن أربع عائلات يهودية رفضت الخروج من الكويت، وظلت تعيش فيها، ولكن لا أحد يعلم مصيرها بعد ذلك. ومن اليهود الكويتيين المشهورين، الأَخَوان صالح وداود الكويتي، وهما موسيقيان معروفان عربياً، وقام الكيان الصهيوني بتسمية شارع في تل أبيب باسميهما.

5- رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم)

تتناول رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) – الصادرة عن دار الفارابي ببيروت عام 2011م، والواقعة في 311 صفحة من القطع المتوسط – موضوع العودة للحياة السابقة، حيث يقوم بطل الرواية سالم بعمل جلسات العودة للماضي عن طريق التنويم المغناطيسي، فيكتشف أنه شاعر إنجليزي اسمه (جون هوبكنز) يسقط الكاتب عليه شخصّيته، ليعالج جروح الماضي المؤثرة في حياته الحاضرة.

سالم في الرواية شاعر من الكويت، أعزب له علاقات نسائية كثيرة ومتعددة داخل الكويت وخارجها، لكنه لا يعد أي فتاة بالزواج،ولا يؤمن به أيضاً ، ومن خلال عودته للزمن الماضي، يخلق علاقة موازنة في الزمن الحاضر بينه وشيخة، كما كانت بين ربيكا وهوبكنز في الماضي.

شيخة أيضاً فتاة كويتية، تؤمن أن المجتمع الكويتي بشكل خاص، والمجتمعات العربية بشكل عام مجتمعات متخلفة ومقيدة للحريات، ومع ذلك، فقد اعتادت على إقامة علاقات جنسية عابرة مع عرب وأجانب، وأيضاً مع نساء مع أنها ليست مثلية الجنس، ويقدمها الكاتب خاضعة لرغبات جسدها، ولذاتها الجنسية، طالبة المتعة بشبق، ودون أن ترى فيما تقوم به خطأ. وهي لا تسمح لأحد بانتقادها أو توجيه اللوم لها، ولا تؤمن بالأديان، وتعدها وجدت للسيطرة على الشعوب، وتمارس حرية غير مسؤولة منذ كانت طالبة في المدرسة، وتستقل بحياتها، وتسكن وحدها خارج بيت الأسرة، بعد أن يوافق والدها على ذلك على الرغم من معارضة والدتها الشديدة لهذه الاستقلالية.

تلتقي شيخة بسالم في أحد الفنادق الإيطالية، وتنشأ بينهما علاقة انجذاب منذ البداية، مما يحدو بصديقة سالم الإيطالية للابتعاد عن صديقها – رغم حبها الصادق له – غيرة منها عليه، لتفتح بذلك الابتعاد نموا للعلاقة بين سالم وشيخة.

سالم الذي يؤمن بالحرية، وبأن كل شخص مسؤول عن تصرفاته، وله الحق في أن يفعل ما يشاء، يصاب بالصدمة من تصرفات شيخة، إذ إن وجودهما معاً لم يكن ليمنعها من تصرفات لا أخلاقية تصل حدّ إقامة علاقات جنسّية عابرة مع آخرين؛ فيحدث الخلاف بينها وسالم حين يواجهها منتقداً قبيح أفعالها؛ لترد عليه بحدة بأنها حرة في تصرفاتها، ولا أحد يستطيع أن يتدخل في حياتها الشخصية.

وبهذا التقديم لسالم وشيخة في الزمن الحاضر، فإن شخصية سالم تتطابق مع شخصية جون هوبكنز، وشيخة مع ربيكا اللذّين عاشا في الماضي.

وتظل الأحداث في الرواية مرتبطة مع أحداث الماضي التي حدثت بين ربيكا وهوبكنز، فالخلاف بين سالم وشيخة يكون موازياً لخلاف بين ربيكا وهوبكنز، واتفاقهما يقابل باتفاق بين ربيكا وهوبكنز في الماضي، حتى إن الممارسات الجنسية الشاذة التي تقوم بها شيخة كانت ربيكا تقوم بها.

تصل ربيكا في الماضي إلى الموت، وهي تبحث عن المتعة، ويظل هوبكنز متعلقاً بها، ويحزن كثيرا لفقدها، إلا أن سالم يصحح ما قام به هوبكنز، ويتخذ قراراً بالابتعاد عن شيخة التي تحاول الاتصال به بعد عودتها للكويت، لكنه يتّخذ قراراً نهائياً بقطع علاقته معها، في حين تستمر هي في حياتها العبثية اللاهية.

وتمثل هذه الرواية لأثر ثقافة الكاتب في نتاجه الروائي،إذ تُبنى كما أسلفت على الإفادة من التنويم المغناطيسّي الذي يصير ذاتّياً يقوم به سالم وحده، ليكشف تفاصيل أكثر في حياته الماضية، قد يكون لها دلالات في حياته الحالية.

6- رواية (ليتوال 2010)

رواية (ليتوال 2010) الصادرة عن دار الفارابي ببيروت عام 2012م تقع في 302 صفحة من القطع المتوسط، تتناول حياة فتاة كويتية اسمها (شذى) درست في فرنسا، وتخرجت في إحدى جامعات باريس، اعتادت في بيت والدها على الخيارات، وسهولة حصولها على أي شيء تطلبه، وكان حضن والدها بالنسبة إليها حقول السعادة والأمن. كانت دلوعة البيت وزهرته المتفتحة كما كان والدها يسميها.

بعد وفاة والدها، تعرضت لضغط أسري كبير لتقبل في نهايته بالزواج من رجل يختلف عنها في كل شيء، فهو رجل متدين ينظر إلى الأمور من زاوية تختلف تماماً عن الزاوية التي تنظر هي إليها، ويجبرها على القبول بلائحة طويلة من الممنوعات.

تحصل شذى على (لاب توب) و (آي بود) رشوة لسكوتها عن قيام زوجها بالزواج مرة أخرى من فتاة شابة، فشذى عدت هذا الزواج فرصة للانعتاق من الحياة المقيدة لحريتها. فبدأت تكتب رواية عن فتاة كويتية تذهب إلى باريس بعد طلاقها من زوجها لتلتقي برجل فرنسي في (كافيه ليتوال 1903) لتعيش معه قصة حب من نوع آخر، فالرجل الفرنسي (مانويل دومنيك) يهتم بالأدب، والفن، والموسيقى،تماماً كما تهتم (دينا) بطلة الرواية التي تكتبها شذى.

شذى تحيط كتابتها للرواية بسرية كبيرة؛ لأنها تعلم أن زوجها لن يتفهم ذلك، فحتى مجرد التفكير في علاقة بين الرجل والمرأة خارج إطار مؤسسة الزواج في نظره شيء محرم، لذلك كانت تخبئ جيداً الـ (فلاش ميموري) بعد أن تنتهي من الكتابة،وتتفقد جيداً جهاز (اللاب توب) خوفاً من أن تكون قد نسيت شيئاً؛ هنا أو هناك؛لأنها تعلم جيداً أن زوجها يفتش الجهاز جيداً .

عند حضور زوجها إلى البيت لمدة بسيطة، كانت شذى تعود للواقع، وتتعامل مع زوجها، وتسمع نصائحه ومحاضراته عن وجهة نظره حول وجوب أن تكون المرأة مطيعة لزوجها ولزوم عدم خروجها من منزلها، وكان عندما يتصل بها ليخبرها أنه لن يتمكن من الحضور إليها تسعد كثيراً مع علمها التام أنه سيكون في أحضان زوجته الأخرى؛ لأن ذلك يعطيها فرصة للعودة إلى الرواية التي تكتبها.

تتلاحق أحداث الرواية لتعيش شذى شخصيتين مختلفتين، الأولى شخصية (شذى) الزوجة المحطمة التي تعيش عالم التعاسة، ولا تتذكر إلا الأيام الحزينة في حياتها. أما شخصية (دينا) فهي شخصية مقبلة على الحياة، تستمتع في كل لحظة من حياتها مع الحبيب مانويل.

تلتقي شذى لأول مرة بضرتها عندما يحضرها زوجها إلى منزلها الذي تعيش فيه، ويخبرها أن ضرتها وخادمتها ستجلسان في البيت بشكل مؤقت، ريثما يجد بيتاً آخر غير الذي كانت تسكنه لأن أجرته مرتفعة، وهنا تدخل شذى مرحلة جديدة في حياتها، وتبدأ ضرتها بافتعال المشكلات معها، والتجسس على حياتها الخاصة، وتكتفي شذى بـ (اللاب توب)، و (الفلاش ميموري)، إلا أن ضرتها تصّر على افتعال المشاكل مما يضطر الزوج لضرب شذى.

وتشعر شذى بالإهانة وبهدر كرامتها، لكنها تصفح عن زوجها بعد تدخل والدتها، وإفهامها أن الزوج يضرب أحياناً زوجته،وبعد أن يقدم الزوج اعتذاراً سطحياً لها، وللخروج من حالتها النفسية يقترح عليها أن تذهب لزيارة أمها عدة أيام.

وبعد خروج شذى من البيت الذي تملكه هي وليس زوجها، تبدأ ضرتها بالبحث بين حاجياتها الشخصية، لتجد الـ (فلاش ميموري) الذي تخزن عليه شذى كتابة الرواية.

تنهار شذى من غباء زوجها وضربتها عندما صاح زوجها يتهمها بالخيانة، وبعيش حياة رذيلة، وخمر، وتدخين، ولم تستطع شذى الدفاع عن نفسها، وأمام تهديد زوجها وضربتها ترضخ لفكرة التنازل عن بيتها للزوج على أن يطلقها، ويعيد إليها الـ (فلاش ميموري).

وهذه الرواية تُبنى على الاستباق لمستقبل شذى، أو الاستشراف له، وذلك من خلال مستجدات الأحداث في روايتها المؤلّفة، وهي في الوقت نفسه تعتمد الاسترجاع وسيلة للكشف عن حياتها الماضية في بيت أسرتها، مقارنة بواقعها المعيش في بيت زوجها.

ومن ثم، فقد ارتأيت تقديم ملخص لمضامين روايات الرجيب، يضع القارئ في جوّها، ويعرّفه على شخوصها، وأهم أحداثها؛ لعلّه ينجذب إليها، ويتفاعل معها، فيتفهم ما سيرد لاحقاً حول بِناها الزّمكانية.

الفصل الثالث

الزمكانية في روايات وليد الجيب

أولا: البنية الزمنية في روايات وليد الرجيب.

تمهيد

- **المبحث الأول : مستوى الترتيب الزمني للحكاية**

أ) الاسترجاع

ب) الاستباق

- **المبحث الثاني : مستوى الديمومة (الحركة السردية)**

أ) تسريع السرد

1- الخلاصة

2- الحذف

ب) إبطاء السرد

1- الحوار

2- الوصف

ثانياً : البنية المكانية في روايات الرجيب

تمهيد

- **المبحث الأول : أنواع المكان في روايات الرجيب**

أ) المكان الرحمي (الأليف)

1- دور العبادة

2- الطبيعة

3- المقهى

4- السجن

ب) المكان (المعادي)

1- الغرفة

2- البيت

3- الملهى

4- السجن

ج) أماكن أخرى

1- المكان الثقافي

2- الشوارع

3- المكان المتخيل

4- المكان المتحرك

- المبحث الثاني : زمنية المكان في روايات الرجيب

أ) المدينة

ب) البيوت

ج) المقهى

د) المتحف

أولا: البنية الزمنية في روايات وليد الرجيب.

تمهيد :

تتحرك الشخصيات الكثيرة في مجمل أعمال الرجيب الروائية عبر ثنائيتي الزمان والمكان؛ فتنتقل عبر الزمان بين الحاضر والماضي، وتُراوح في المكان بين موقع موجود وآخر متخيَّل؛ مما يسهم في خلق أجواء من الصراع في صور متعددة، وصولاً لحالة من التوازن والاستقرار في إطار (زمكاني) جديد بالبحث.

والزمان كما وصفه عبدالرحمن بدوي يحمل طبيعة متحركة جعلته يتحد بالوجود ثم العدم، وبالحضور ثم الفناء. والزمان هو الذي ينبئ الإنسان بموته وزواله، وعبثية كل وجوده، كما يبشر بالجديد الوافد، الميلاد الذي سوف يحدث، والجديد الذي سوف يطرأ. إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه ، مجده وتفاهة شأنه ، إنه الكيان الموجود الفاني (بدوي، 1955، 20)، ومن أجل ذلك، فإنه لا بد من التوقف عند البنية الزمنية، ثم البنية المكانية؛ للكشف بعد ذلك عن البنية الزمكانية في روايات الرجيب.

المبحث الأول: مستوى الترتيب الزمني للحكاية.

يرى جيرار جنيت أن الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي (القصة)، وهناك زمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، ويعدّ جنيت زمن الشيء المروي (القصة) زمناً خطياً طبيعياً، تقع فيه الأحداث متسلسلة وفق ترتيب منطقي سببي، أما زمن الحكاية، فهو زمن يختلف عن زمن القصة الخطي كونه يخضع ويستجيب لرؤية السارد، وهو زمن يتراوح بين الرجوع إلى الخلف طلباً للماضي وما حمله من أحداث، وبين القفز إلى المستقبل استشرافاً لأحداث قادمة، أي أنه يدغم زمناً في زمن آخر، وهذا ما عدّه جنيت مفارقات تؤدي عنده إلى: " دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك أن نظام القصة هذه تشير إليه الحكاية صراحة ، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة المباشرة ، أو تلك (جنيت، 1997، 46)، وذلك يعني أن مستوى الترتيب الزمني للحكاية يـُدرس بين حالتي الاسترجاع والاستباق.(انظر: لحمداني، 2000، 74، والعجمي، 2011، 38)

أ- الاسترجاع:

تحفل تجربة الرجيب بتقنية الاسترجاع التي تبث في مقاطع متفرقة داخل نصوصه الروائية، وتشكل حيزاً مهماً فيها. والأحداث التي يسردها الرجيب في تجربته الروائية، والشخصيات الروائية التي يجسدها، كلها تتحرك في زمن محدد يمكن قياسه بالساعات، وبالأيام، وبالشهور، وبالسنين، وهذا يعني أنه زمن تصاعدي، إذ من المفترض أن تجري الأحداث وفق تسلسل منطقي وطبيعي .

غير أن حسن بحراوي يرى أن استجابة الرواية بشكل عام لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث ما هو إلا حالة افتراضية: إذ إن "المتواليات الحكائية قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي. أو تكون على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت، أو متوقع من الأحداث " (بحراوي، 1995، 26).

ويشكل الاسترجاع مفارقة يعود بوساطتها الراوي بقارئ نصه إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، والراوي يلجأ عادة إلى الاسترجاع لغايات فنية وجمالية؛ فهو يملأ الفجوات التي يخلفها الحاضر الروائي وراءه، حين يقدم معلومات عن ماضي الشخصيات، أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكّر بحوادث مرت ليكررها، أو يغير دلالة بعضها، ويطرح تفسيراًجديداً لها (الفيصل، 1995، 167-168).

ويقوم الاسترجاع –فضلاً عن دوره في تخليص السرد من الرتابة والخطّية، والكشف عن عمق التطور الحاصل في الحدث، والتنقل في الشخصية بين الماضي والحاضر – بتمكين القارئ مِن رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي؛ كي تكون رؤياه من ثّم رؤية واضحة وصحيحة (قصراوي، 2004، 194).

ويعمد وليد الرجيب في رواياته إلى الإكثار من المقاطع الاسترجاعية التي تتداخل فيها الذكريات مع المنولوجات الداخلية لبعض الشخصيات الروائية، لتوضيح بعض الجوانب أو القضايا الغامضة، أو الخفّية، من حياة الشخصيات الروائية، أو طبيعتها النفسية، ولإضاءة عوالمها الداخلية، ولتفسير ما آلت

إليه كل شخصية منها في ضوء تلك المعطيات التي يجيء بها الاسترجاع، فتساعد بذلك القارئ على فهم الشخصية، وإدراك أبعادها النفسية، والاجتماعية، والفكرية.

وهو يستخدم تقنية الاسترجاع في هذا الإطار في روايته الأولى (بدرية) ليكشف من خلاله النقاب عن شخصية ظهرت في بداية الرواية، ولم يتم عرضها وتقديمها للقارئ، وهي شخصية (بونشمي)؛ فقد صور الراوي نفسه وبقية الأطفال يتبعون (بونشمي) لما عاد من سفره، مؤملين الحصول على شيء ذي قيمة؛ لأنهم عرفوه مصدر خير وصاحب يد ندّية، وقد حفزه ذلك الموقف على تذكر ما كان يحدث أيام عيد الأضحى قائلاً: " **نذكر من الأعياد وبالأخص عيد الأضحى أن الأهالي كانوا يشتركون في مائدة تحتوي طبخ بيوت الحي، تمتد خلف مسجد (ابن عويد) من أوله إلى آخره، بينما تمتد مائدة بونشمي وحده من آخر المسجد وحتى (البحرة)، ...، ونذكر قبل ذلك ذبح الأضاحي.. فحيثما نرى (ضاوي) وهو يحمل سكاكينه وساطوره الحاد نتبعه على الفور، ...، كنا نتسابق إلى بونشمي لنبارك بالعيد، حرصاً على العيدية الكبيرة، التي يوزعها عيسى علينا بعد أن يأذن له بونشمي:**

- **أعطهم يا عيسى، يستاهلون** " (الرجيب، 1989، 33-34-35)، ويستعيد الراوي حاضره بقوله: " **ولكن عيسى هذه المرة لم يعطنا غير ضربات خفيفة على مؤخراتنا بالخيزرانة التي يحملها بيده** " (نفسه، 1989، 35).

ومن خلال المقطع الاسترجاعي السابق أطلع الكاتب القارئ على العادات التي كانت تجري في الكويت أثناء الاحتفال بعيد الأضحى، وكشف عن حقيقة شخصية (بونشمي).

ويلجأ الرجيب في مواقع كثيرة من أعماله الروائية إلى الاسترجاع لإعادة عرض أحداث سابقة، ولتزويد القارئ بمعلومات تكميلية تسهم في فهم الحالة النفسية والفكرية للشخصية، ونستشهد هنا بما كشفه الاسترجاع عن علاقة ناظرة المدرسة (ست غنيمة) في رواية (موستيك) بفراشة كانت تعمل لديها: " **كانت تتحدث معها عن ابن عمها الذي خطبها، وعندما رجع من دراسته في القاهرة كانت معه زوجة مصرية حبلى، كان هذا الموضوع الخاص جداً، الذي لا يعرفه أحد في المدرسة، كفيلاً بأن تتأكد دي علي من مكانتها عند ست غنيمة** " (الرجيب، 2008، 24).

كما أن الرجيب يسعى في رواياته لسرد ما سبق من حوادث محاولاً إضاءة النص وتنوير القارئ، بغية فهم ما جرى من أحداث وقعت لشخصيات الرواية، ليظهر الاسترجاع ملتحماً ببناء النص الروائي، ونستشهد على ذلك بما نقله الراوي على لسان (دي علي) عن زيارة أمها لأحد أضرحة الأئمة في إيران: " **لم تندم على الرحلة والزيارة بل ظلت تحكي لأهل قريتها الذين تحلقوا حولها ليالّي طويلة عن ضريح الإمام الرضا، حتى إن بعض العجائز تمسحن بها وبطفلتها،وقبلنها طويلاً لأنها جلبت لهن معها شرائط القماش الأخضر الممسوحة على الضريح، كي يربطنها حول زنودهن** " (الرجيب، 2008، 40).

والاسترجاع المرتبط بالحدث الحاضر والمبني عليه يعمل بدوره على ربط الحوادث، وإيضاح الصلة فيما بينها. كما في رواية (أما بعد) حيث الشخصية الرئيسة في العمل (يعقوب) تستدعي بعض الخواطر، في محاولة منها للإجابة عن أسئلة كثيرة تؤرقها: " **فكر مع نفسه: أصبح العالم أكثر تعقيداً من ذي قبل، في السابق لم يكن هذا التنوع من العداوات، كان العدو واضحاً في كل مكان، كان العدو الرأسمالية وسلطتها، وكان الهدف النهائي هو السلام العالمي** " (نفسه، 2010، 62-63)

وعن طريق الاسترجاع يقوم الرجيب بإضاءة النص من جميع جوانبه، موضحاً سبب حالات البكاء التي تنتاب (يعقوب) في رواية (أما بعد) عن طريق طرح أسئلة عديدة، تاركاً للقارئ مهمة تحديد الإجابة عنها بناء على سرد الأحداث السابقة عليها واللاحقة لها: " **كثرت لديه نوبات البكاء ، فكان يبكي في سريره، وهو جالس يفكر، وهو يستمع إلى الأغاني العربية، وهو يتجول في أرجاء المنزل، حتى لم يعد يدري لـِمَ يبكي ؟ فهل يبكي شبابه؟ هل يبكي فقد سارة ؟ أم يبكي لضعفه وقلة حيلته؟** " (نفسه، 2010، 134-135)

ويسهم الاسترجاع الداخلي في إلقاء الضوء على الحوادث السابقة التي تمر فيها الشخصية الروائية، وذلك بقطع التواصل الزمنّي للأحداث، والعودة إلى الماضي القريب، وربط الحوادث إحداها بالأخرى، ليتم عرضها للقارئ عبر نسيج سردي محبوك الجوانب، يسهم في إضاءة بعض جوانب الشخصية، ونرى ذلك جلياً لدى الرجيب في مواضع مختلفة من رواياته، نذكر منها ما جاء على لسان (عبدالرحمن) في رواية (اليوم التالي لأمس) يستذكر زوجته في مقطع استرجاعي، تولّى السّارد نقله للقارئ: " **هل يفتقدها؟ لا يعرف في الواقع، لكنه قد يشعر بفراغ غير مؤلم، كانت وفية وقفت معه في كثير من الأمور، رغم أنه بالنسبة إليها كان موجوداً وغير موجود، كان صامتاً أبدياً، وكأن ليس له ظل، طيباً يحب أبناءه، وصبوراً على عصبيتها، لم يشتك يوماً، ولم يرفض لها أو لهم أي شيء** " (الرجيب، 2009، 11-12).

ولجأ الرجيب أحيانًا إلى إضاءة الأحداث وتوضيح الوقائع السردية عبر استرجاعات كانت تتداخل بالمونولوج الداخلّي، ونستشهد حول ذلك بما جاء على لسان (شذى) في رواية (ليتوال 2010): " **إذاً ما قصة هذا الرجل الغريب، الذي أربك حواسي؟ هل أفقدني الزواج رشدي؟ فدخلت في مراهقة**

متأخرة؟ هل أصبحت أبحث عن أي رجل وأي قصة رومانسية؟ هل أريد أن ألحق بما فاتني بأي ثمن؟ هل السبب أنني فتحت بوابات قلاعي المحصنة؟ فتأثرت بأول فايروس أصاب جهاز مناعتي؟ " (الرجيب، 2012، 53).

والاسترجاع عن طريق المونولوج كما في السابق لم يقتصر عند الرجيب على رواية بحد ذاتها، بل نراه يلجأ إلى هذه التقنية في مجمل رواياته، وهو يستخدمها لإضاءة الوقائع السردية وتوضيحها. وهو يلجأ إلى الاسترجاع بصيغة (أنا المتكلم) ليعكس الصراع الداخلي للشخصية، ويعطي صورة جديدة لثقافتها منعكسة عن صورة ماضيها؛ تقول في رواية (ليتوال 2010): " **كان طلاقي من زوجي مثل الثورة الفرنسية، التي حطمت سجن الباستيل، أعتى وأحصن وأبشع سجن في تاريخ البشرية، خرجت من سجن زوجي بخلل نفسي، بجوع للحياة، كانت لحظة طلاقي أشبه بلحظة الخبل الوقتي** " (نفسه، 2012، 49).

وبناء على ما أوردناه من أمثلة، فإننا نستطيع القول إنّ الاسترجاع الذي يعمد إليه الرجيب في تجربته الروائية، لم يكن الدافع إليه مجرد إضاءة للشخصية أو إلقاء الضوء على ماضيها وحسب، وإنما أراد أن يقدم من خلاله تعريفاً مفصلاً عن نشأتها، وأن يدفع القارئ لتقديم تفسير لسلوكها الدال في أكثر المواقف على شخصيات مأزومة قلقة متشظية جراء الواقع المعيش.

ب-الاستباق:

يأتي الاستباق على عكس الاسترجاع تماماً؛ فإذا كان الراوي يعود بنا نحو الأحداث الماضية عبر الاسترجاع، فإنه في الاستباق أو الاستشراف يقف على الضد، إذ ينطلق نحو المستقبل؛ ليكون بمثابة

سرد لحدث قبل وقوعه (تودوروف، 1987، 48)، أو هو: " تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد " (قصراوي، 2004، 211).

وقد قسم جنيت الاستباق إلى داخلي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزمني، وخارجي يتجاوز زمن الحكاية؛ إذ يبدأ بعد الخاتمة، ويمتّد بها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة، والوصول بعدد من الخيوط إلى نهايتها، وقد يمتّد إلى زمن كتابة الرواية (حاضر الكاتب)، وهناك استباق مختلط يجمع بين النوعين السابقين. (انظر: جنيت، 1997، 77، وزيتوني، 2002، 17-18).

ويمتاز الاستباق بقلة انتشاره إذا ما وزن بالاسترجاع في تواجده في القص، ولكن ذلك لا يعني أنه أقل أهمية منه؛ إذ تبرز فائدة الاستباق في السرد أنه يأتي للتطلع إلى الأمام، ومحاولة استكشاف المجهول، حيث نجد أن الشخصية الروائية تقوم عادة من خلال الاستباق بتخمينات لما يدور من أشياء مجهولة، بإشارة زمنية أولية تعلق صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد (قصراوي، 2004، 211)، ومن خلال ذلك نستطيع القول إن الاستباق يأتي بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيحدث، حيث يهيئ الراوي القارئ لاستقبال الأحداث التي سيقدمها لاحقاً.

وفي تجربة الرجيب الروائية تندُر تقنية الاستباق إذا ما قورنت بالاسترجاع، ولعل ذلك مرتبط بأن الراوي يحاول أن يجعل الحاضر طاغياً في أعماله، ويبتعد عما يمكن أن يخلخل هيمنته، كما أنه يحاول الابتعاد عن قتل عنصر المفاجأة،

والاستباق يُ عدُّ تمهيداً يستخدمه الرجيب في تجربته الروائية عن طريق تقديم مقطع سردي، يحمل معلومات عن الشخصية،في محاولة للكشف عما كان مجهولاً للقارئ، وذلك لدفع الأحداث إلى الأمام، عن طريق التلاعب الزمني الحاصل من القفز إلى المستقبل، حتى وإن كانت المعلومات التي يقدمها غير يقينية، ولم تتحقق فيما بعد.

ومن أمثلة الاستباق التمهيدي الذي يقدمه الرجيب ما جاء في رواية (بدرية) على لسان (بدرية) الشخصية الرئيسة، عندما كان الأطفال يلعبون، ويغنون، مندفعين للسؤال عن سبب تمني موت (الإنجليزي) في أغنية اللعبة؛ وقد تحقق ذلك نفسياً في نهاية الرواية حين مات رمز الظلم والسلطة القاهرة، وعلا صوت المظاهرات والثورة.

والشاهد من الرواية على ذلك الاستباق التمهيدي، ماجاء على لسان الراوي، الذي نقلنا إلى زمان آخر ومكان آخر: " **(عنجريزي بوتيلة.. عساه يموت الليلة)..**

علمتنا بدرية هذه اللعبة كما علمتنا جميع الألعاب، وعندما سألناها:

- **لماذا نتمنى أن يموت (العنجريزي)؟!**

قالت وهي ترسم على الرمل عروساً وعريساً:

- **فهد شاهدهم في المكان الذي يعمل به.. يقول وجوهم حمراء وعيونهم خضراء وشعرهم أصفر ويمسكون عصى وخيزرانة بأيديهم، وأنهم أتوا من مكان بعيد.. أبعد من الأماكن التي يسافر إليها أهلنا، ومع ذلك فهم يأمرون وينهون فهد لا يحبهم، وأنا لا أحبهم...** " (الرجيب، 1989، 23).

وكذلك ما أشار إليه في أول اختفاء لـ (بدرية)، بعد زواجها من (بونشمي): " **وكان هذا أول اختفاء لبدرية** " (نفسه، 1989، 81) ، فهنا يعطينا الراوي دلالة على أن هناك اختفاءً ثانياً لها.

وكذلك ما جاء في رواية (موستيك) عبر الحالة الاستفهامية التي تدخل فيها (دي علي) عندما حضرت الشرطة إلى بيتها للبحث عن ابنها؛ في محاولة منها لتوقع أسباب استدعائهم له: " **– ماذا تريد الشرطة؟! قالت لنفسها، ودارت آلاف الأفكار في رأسها التي تتعلق بابنيها.. ولكن موستيك في العمل، وعليكو ما زال نائماً. وفكرت:**

- **هل عاد موستيك إلى التعارك في الشوارع، أم أن عليكو سرق النحاس من كيبلات الحكومة..** " (الرجيب، 2008، 48).

وكذلك ما ورد من أسئلة في رواية (اليوم التالي لأمس) عندما تدخل (فطومة) وهي الشخصية الرئيسية في الرواية في حيرة من أمرها، وهي تنتظر (عبدالرحمن) الذي لم يحضر إلى الكافيه، محاولة توقّع أسباب ذلك: " **لكن أين هو اليوم على أي حال؟ ماذا حدث له؟ هل من الممكن أن يكون مريضاً أو أصابه مكروه، قد يكون لديه مشاوير أو ما يشغله، أو ربما قرر الذهاب إلى كافيه آخر؟** " (الرجيب، 2009، 74).

ومن خلال المثالين السابقين نجد أن الشخصية الروائية ورد في ذهنها أسئلة وضعت لها إجابات مسبقة، لتأكيد الحيرة التي تواجهها، وهي تحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة المجهول.

وإذا كان الرجيب يستخدم الاستباق التمهيدي لتقديم معلومات يقينية، أو غير يقينية من حيث التحقق أو عدمه، فإنه يلجأ إلى الاستباق الإعلاني ليعطي إشارات واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقاً ، وهذه الاستباقات يقل استخدامها عند الرجيب في محاولة منه الابتعاد عن التدخل المباشر في عملية السرد، وليترك للقارئ فرصة التوقع والتأويل، ومن أمثلة الاستباق الإعلاني ما جاء على لسان (شذى) بطلة رواية (ليتوال 2010): " **لن تسمح له بأن يحرمها من لذة خيالها، كانت كالطفلة المتمسكة بلعبتها، التي تلبسها وتكلمها وتلعب معها، وتعيش معها، لن تسمح بأن تفقد هذا العالم الذي بدأت تمسك بخيوطه، كانت تود تتبع هذا الخيط، خيط الحكاية، وترى إلى أين سيقودها، تود لو ظلت تكتب إلى ما لا نهاية** " (الرجيب، 2012، 46).

وهذا الاستباق ما هو إلا إعلان واضح من الشخصية الروائية عن نّيتها الاستمرار في الكتابة والإصرار على ذلك، مهما كان الثمن، والاستباق هنا أسهم في دفع الأحداث نحو الأمام ونموها، حيث يتم طلاق (شذى) من زوجها نتيجة لذلك.

كما أن الرجيب يقدم في أعماله الروائية استباقات إعلانية عن وجود أحداث جديدة، أوشخصيات جديدة، ومن أمثلة الأحداث الجديدة ما جاء في رواية (بدرية): " **ماذا حدث بالضبط؟..**

فحكى لها حادثة سينما الشركة.." (الرجيب، 1989، 39)، وهنا يضع الكاتب القارئ أمام أحداث جديدة، ستأتي فيما بعد.

أما من أمثلة الشخصيات الجديدة: " **وكلما تذكرت اللحظة المرتقبة يرقص قلبها كالعصفور.. وفكرت بالأحاديث التي ستبدأها معه.. والنكات البذيئة التي ستسليه بها.. وتبادر إلى ذهنها أن أمنياتها ربما ستتحقق بزواجه منها إن هي استطاعت أن تعوضه عن بدرية** " (نفسه، 1989، 123).

وهنا يأتي هذا الاستباق الإعلاني ليقنع القارئ أن هناك أمراً سيحصل بين (بونشمي) و(رومية) التي مثلت في مرحلة سابقة حالة القوة والجبروت في شخصية (بونشمي)، ولكن الراوي يقطع هذا الإحساس عندما يرى (بونشمي) هذه الشخصية ويقول لمرافقه: " **جايب لي قردة تعيد لي شبابي** " (الرجيب، 1989، 126)، وبعد ذلك لا تعود هذه الشخصية للظهور مرة أخرى في الرواية.

كما أن الرجيب يعمد إلى استخدام الاستباق الخارجي، ويمثل هذا النوع من الاستباقات ما جاء في رواية (بدرية): " **في هذه الليلة ينعس القمر ينعس.. فتأتي غيمة بيضاء فيبتسم نائماً، ثم تأتي غيمة صفراء فيتململ، ثم تأتي غيمة حمراء فينتشي، ثم تأتي غيمة سوداء فيصحو خائفاً ويدرك أنه كابوس وغيمة وتعدي، وأن الشمس في الصباح ستبدد هذه الغيمة فيزهو بنوره مرة أخرى في ليالي العشاق والبحارة** " (نفسه، 1989، 26).

ويشكل هذا السرد خبراً استباقياً لما سيحدث في الكويت من وجود بريطاني إلى ظهور النفط، والتخلص من حياة الشقاء والفقر إلى التحرر، وقد جاء هذا الخبر في بداية السرد وقبل الولوج في الأحداث الرئيسية للرواية، مما شكل فارقاً زمنياً كبيراً ؛ ولهذا فإنه يعدّ استباقاً خارجياً .

كما أن الرجيب يعمد إلى استخدام الاستباقات الخارجية ذات العلاقة بالأحداث الثانوية التي تنير الأحداث الأساسية، ومن ذلك ما يقدمه في رواية (أما بعد): " **لم يتصور مناحيم أن يوافق يعقوب بهذه السهولة، وقد لا يعلم تبعات ذلك، إذ سيعج البيت بمجموعة من الفنيين والفنيات، وسيحرك أثاث المنزل لوضع الأجهزة، وسيغير ديكور الجلسة ليكون مناسباً للتصوير، وربما توضع خلف يعقوب نبتة لزوم التصوير، وقد يوضع بعض المكياج على وجهه، لإزالة الشحوب** " (الرجيب، 2010، 60).

وعلى الرغم من أن هذا الاستباق على علاقة وثيقة بالبنية الحكائية العامة للنص الروائي، إلا أن الكاتب يمرر من خلاله أفكاراً عن العلاقة بين سعي يعقوب للتخلص من الوحدة، مقابل التنازل عما كان أساسياً في حياته بعد أن أصبح كبيراً في السن، ووحيداً .

وفي رواياته يعمد الرجيب إلى توظيف الاستباق الداخلي أيضاً، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم): " **في هذه الجلسة سآخذك في رحلة عبر الزمن، قد تغّير حياتك إلى الأبد.. فقط نْم أعمق مع كل كلمة أقولها، وبعد قليل ستجد نفسك تنتقل مع الضوء البنفسجي الذي يأخذك إلى الفضاء، بعيداً.. بعيداً** " (الرجيب، 2011، 12).

وهذا الاستباق الذي استخدمه الراوي عن طريق السرد يعرض لأحداث ستقع في المستقبل، حيث يقوم بطل الرواية (سالم) بالانتقال إلى شخصية الشاعر (جون هوبكنز) بالإضافة إلى شخصيته الحقيقية.

وفي مثال آخر، يلجأ الكاتب لما يشبه التنبؤ باستخدام البريد الإلكتروني بين شخصيات الرواية، وذلك ما حدث بين (فطومة) و(عبد الرحمن) في رواية (اليوم التالي لأمس): " **البريد الإلكتروني وسيلة تواصل مثالية، يستطيع أن يرسل في أي وقت ويستلم الرد في أي وقت، بل يستطيع الإرسال والاستقبال عشرات بل مئات المرات في اليوم الواحد** " (الرجيب، 2009، 125)، وبعد هذا الاستباق تدخل علاقة (فطومة) مع (عبد الرحمن) مرحلة المراسلات الإلكترونية.

وبعد، فقد وقفت بنا الشواهد السابقة من روايات الرجيب على توظيفه تقنيتي الاسترجاع والاستباق الزمنيتين، بل إن رواياته تُبنى فنياً على تقنية الاسترجاع على وجه الخصوص، وذلك يؤكد قدرة الكاتب على استثمار طرائق السرد الحديثة؛ لأنه يُقدّم في رواياته شخصيات مأزومة، استطاعت حالات الاسترجاع والاستباق التي عاشتها أن تستر أغوارها، وتكشف دواخلها، وأزماتها.

المبحث الثاني: مستوى الديمومة (الحركة السردية).

تعدّ الديمومة المستوى الثاني من مستويات الزمن بعد الترتيب، ويطلق عليها كذلك المدة، وهي تهتم بالعلاقة المستغرقة في قراءة نص سردي بالقياس إلى الزمن الذي تستغرقه الأحداث، لكن ارتباطها بعنصر متغير بصورة دائمة، وهو القارئ، يحول دون تحديد مقياس ثابت لهذه الديمومة (العجمي، 2011، 38)، وقد حدد جنيت أربع حركات سردية تضبط العلاقة بين زمن الحكاية وطول النص القصصي، اثنتان منها تعملان على تبطئة السرد وتهدئته، في حين تعمل الاثنتان الأخريان على زيادة سرعته، فالحوار والوصف يعملان على تبطئته، وأما الخلاصة والحذف فتعملان على تسريع السرد (جنيت، 1997، 108)، وسنقف عند كل حركة من الحركات الأربع.

أ- تسريع السرد:

ويتم ذلك بوساطة حركتين سرديتين هما: الخلاصة والحذف.

1- الخلاصة:

ويطلق عليها الملخص، أو التلخيص، أو المجمل، أو الإيجاز، وبعيداً عن التسمية فهي تعني: " السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال " (جنيت، 1997، 109)، ويحقق التلخيص جملة من المنافع والغايات السردية التي تخدم النص، وأهمها أنها تمضي به نحو الأمام للتسريع من وتيرة السرد، والخلاصة حركة زمنية تهيمن بصور أساسية على صيغة السارد العليم الذي يرى الأحداث من الخارج مجملاًلنا ما يراه مهماً .

ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (بدرية): " **ورحلته التي دامت ثلاثة أشهر إلى البصرة كانت بهدف تحصيل ثمن بلح النخيل الذي يملكه هناك، ولزيادة مساحة بساتينه، وبالطبع لم يكّون هذه الثروة وحده، فهو غني ابن غني ابن غني** " (الرجيب، 1989، 32).

وهنا نرى أن الخبر القصصي القصير يختزل ثلاثة أشهر، بل سنين طويلة في ما يقارب ثلاثة الأسطر فقط، إذ استطاع السارد في هذه الأسطر القليلة أن يجمل رحلة إلى البصرة دامت ثلاثة أشهر دون الخوض في تفاصيلها أو الأحداث التي مرت بها الشخصية أثناء السفر أو الإقامة في البصرة، بل نرى أن الراوي صب اهتمامه لإبراز أن (بونشمي) رجل غني له أملاك متعددة في مناطق مختلفة داخل الكويت وخارجه وأن غناه متوارث عن أبيه وجده، وهذا يعني أنه اختزل سنوات طويلة أيضاً .

وفي رواية (ليتوال 2010) يقوم الرجيب بتقديم شكل آخر من أشكال التلخيص، حيث يجتاز فيه كثيراً من الأحداث التي حدثت في الكويت عام 1990 جراء الاحتلال العراقي: " **هي تتذكر الغزو عام 1990 على بلادها، وكيف تغيرت المفاهيم والقيم، واختل الأمان والاستقرار، كيف استجدت على مفاهيمها وعلى وعيها فظائع مثل الاعتقال والاغتصاب والتعذيب والقتل، فقد كانت في العشرينيات من عمرها، واضطرت إلى لبس الحجاب والعباءة، وعدم وضع مكياج وعدم نتف حاجبيها، حتى لا يطمع فيها الجنود الغزاة، أو رجال الاستخبارات، بل قضت معظم أشهر الاحتلال في المنزل** " (الرجيب، 2012، 24).

إن هذا التلخيص لاحتلال الكويت عام 1990 شمل تصويراً عاماً لما جرى في زمن الاحتلال الذي لم يتجاوز الأشهر، وما أوجده الاحتلال بحسب ما ذكرت بطلة الرواية (شذى) يفتح دلالات

تأويلية كثيرة، لعل من أهمها تلك المعاني المستترة وراء مفاهيم الاعتقال، والاغتصاب، والتعذيب، والقتل، فكل مفردة من المفردات السابقة تحتاج إلى شرح طويل وأمثلة كثيرة، ولكن السارد استطاع أن يقطع كل ذلك بسرعة تناسبت مع سرعة التلخيص، بحيث أصبح التلخيص متناسباً مع المراد من التعبير عن تبِعات الحدث الذي وقع في الكويت عام 1990، وتأثيره في الشخصية؛ وكأننا بالكاتب يناغم بين سرعة إيقاع السرد لهذا الحدث، والحالة النفسية التي كانت تعيشها تلك الشخصية، حين تذكر تلك الأيام الموجعة، والظروف المعادية.

وتؤدي الخلاصة كذلك وظيفة التقديم العام للشخصيات، والربط بين مشاهد الأحداث (قاسم، 1984، 56)، ومن ذلك ما جاء في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) عندما قامت (شيخة) بطلة الرواية بتأسيس مؤسسة للإنتاج الإعلامي مع مجموعة من صديقاتها: " **ونجح عملها التجاري الصغير، وأصبح يدّر عليها دخلاً جيداً، أعطاها فرصة للاستقلال، والسكن في شقة خارج منزل العائلة، بعد صراع بين الأب الموافق والأم الرافضة، كانت شيخة منزعجة من هذا التدخُّل في خصوصياتها، كانت ساخطة على المجتمع، وعلى والدتها تحديداً** ... " (الرجيب، 2011، 45)

وهنا اختزل الراوي مشاهد وأحداث عديدة، حين أشار إلى أن (شيخة) قد نجحت في عملها، وكذلك أنها استطاعت أن تستقل في السكن بعيداً عن بيت الأسرة في مجتمع شرقي، دون الخوض في التفاصيل، بل جعل تكثيف الأحداث وسيلة لتقديم لشخصية (شيخة) الاستقلالية، التي تصل في أحداث الرواية حد الضياع والتشرذم.

ويعمد الرجيب إلى الخلاصة للتعريف بشخصيات الرواية، كما جاء في رواية (أما بعد) حين قام بالتعريف بشخص (يعقوب) بطل الرواية بعد أن هاجر إلى الكيان الصهيوني: " **لم يتزوج، وليس لديه أبناء، كانت القراءة والكتب مصدر متعته الحقيقية، أما معظم سنواته الأخيرة فقد كان يتردد إلى مقهى دجلة من الصباح حتى الظهر، ثم يأكل شيئاً ويعود إلى بيته** ... " (الرجيب، 2010، 39).

وكما نرى هنا، فإن الكاتب يوجز بشكل كبير طبيعة حياة (يعقوب) في الكيان الصهيوني، معتمداً في ذلك على جملة من التصرفات التي يقوم بها برتابة؛ فعندما يذكر السارد – مثلاً – أن (يعقوب) لم يتزوج، فإنه يختزل 86 عاماً من عمر الرجل، وهذا ما يدفع القارئ إلى التفكير بأسباب عزوفه عن الزواج.

وكثيراً ما يعتمد الرجيب في تجربته الروائية على الخلاصة من خلال توظيف سارد عليم بالأحداث، فاتحاً المجال أمام القارئ لربط الأحداث ببعضها، وإيصالها بخيط السرد.

2- الحذف:

هو الحركة الزمنية الثانية التي يوظفها الراوي من أجل زيادة سرعة السرد، ويعرف الحذف بأنه أجزاء من السّود، فيها: " يتم السكوت التام عن التطرق إلى ما حدث في الحكاية، ولا يقدم عنه شيئاً البتة في زمن الخطاب. ويكون هذا أكثر وروداً في بدايات فصول السرد" (العجمي، 2011، 40)، ويعطينا هذا التعريف مؤشراً على أن زمن الخطاب في مناطق الحذف يساوي (الصفر)، لذا نرى أن الروائي يلجأ لهذه التقنية لأجل تحقيق غاية قد تؤثر على الأحداث مستقبلاً، وهذا الحذف يتمثل بنوعين اثنين هما:

أ- الحذف الصريح:

هو ذلك الحذف الذي يوظفه الراوي أثناء سرده للأحداث مع إشارة محددة أو غير محددة؛ يستطيع القارئ التعرف عليها بسهولة، من خلال لفظ معين يوظفه الراوي، ويفهم قارئ نصه أن هناك حذفاً لحدث ما جرى وقوعه في النص، وما يميز هذا النوع من الحذف أنه لا يغيب ذهن القارئ، أو يربكه، بل إنه يسهل وصوله إلى نص قصصي سهل التلقي.

والحذف الصريح بوصفه تقنية لتسريع السرد نجده جلياً في أعمال الرجيب الروائية، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (ليتوال 2010): " **بعد أشهر من زواجها قالت لها أمها:**

- "**راح تتعودين** " (الرجيب، 2012، 11).

والحذف هنا غير محدد المدة، وهذا ما يدفع القارئ إلى مزيد من التأويل: إذ إن السارد يقفز إلى الأمام دون أن يعرض ما جرى من أحداث خلال هذه الأشهر، وهنا تكون الأشهر زمناً طويلاً قياساً بمستوى القول الذي اختصر بكلمة واحدة .

وكذلك يمكن التمثيل على الحذف الصريح غير المحدد المدة بما جاء في رواية (موستيك) عندما يتحدث الراوي عن غياب زوج (دي علي): " **وأدركت بزة حاجة دي علي لمن يطمئنها ويدغدغ آمالها بعودة زوجها، وقضت على ذلك سنوات** " (الرجيب، 2008، 113).

فالسارد هنا يستغني عن ذكر عدد السنوات التي غاب فيها زوج (دي علي) وهذا ما يجعل تحديد تلك السنوات غامضاً لعدم وجود قرينة، وربما أراد السارد من هذا القطع عدم ذكر تفاصيل لا تخدم الحدث الرئيسي في السرد.

ومن الأمثلة في روايات الرجيب على الحذف محدد المدة ما جاء على لسان (فطومة) في رواية (اليوم التالي لأمس): " **والآن .. بعد ما يقارب الأربعين عاماً على القبلة التاريخية، هناك قبلة من نوع آخر، بطعم آخر، وإحساس بدني ونفسي مختلف، يحف بها ألق غامض وسري، يثير بسمة في الروح وبهجة ربيعية يحيطها بهالة القديسين ونور المؤمنين وتساميهم** " (الرجيب، 2009، 183).

وهنا يقوم السارد بإخبار القارئ أن القبلة الأولى التي تلقتها (فطومة) قبل ما يقارب أربعين سنة كانت ذات طابع خاص، وهنا يتم القطع دون الإشارة لما جرى خلال الأربعين سنة الماضية متخطياً كل تلك السنوات دون التوقف عندها أو بيان ما حدث فيها، لأنه يريد أن يصل بنا إلى أحداث يراها أكثر أهمية، ويجب التوقف عندها؛ لأنها تخدم النص من حيث بيان طول مدى معاناتها، قياساً بحالة الابتهاج التي ُمنحتها في لحظة.

ب- الحذف الضمني:

هو الحذف الذي لا يصرح بوجوده في النص، وإنما يمكن للقارئ الاستدلال عليه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال لاستمرارية السرد (جنيت، 1997، 119)، وبذلك يكون الحذف الضمني عكس الحذف الصريح، فالحذف الصريح يصرح الراوي بوجوده، أما الحذف الضمني فلا يحمل أي إشارة للتدليل عليه، وبه يترك اكتشافه للقارئ. حيث يتم الحذف للزمن دون الإشارة إليه، أو

التدليل عليه، ومن أمثلة الحذف الضمني في تجربة الرجيب الروائية ما جاء في رواية (بدرية): " **بعد فترة النكبة عرفنا أشياء كثيرة جديدة، وظهر مسؤولون حكوميون لم نكن نعرفهم، كما بدأنا نسمع الرجال يتحدثون عن المساعدة الحكومية لإعادة بناء المنازل..** " (الرجيب، 1989، 97).

وكذلك نشير إلى الحذف الضمني بما جاء في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم): " **ناقشت نفسها عدة مرات، أنه رجل غريب، يعيش في بقعة أخرى من العالم، وقد أعلن لها بوضوح وصدق، أنه ليس في صدد الحب والاندماج في علاقة حميمية ..** " (الرجيب، 2011، 63-64).

ونستطيع أيضاً أن نذكر مثالاً آخر للحذف الضمني الوارد في رواية (ليتوال2010): " **ورفض أن يستلم منها فلساً واحداً كمساهمة في البيت في البداية، ورفض أن يدير لها أموالها :**

- سبحان الله، ما ابي يصير شي، خسارة وإلا غيرها وأنحط بالشينة، خلي فلوسك لك، وخلي إخوانك يديرونها لك " (الرجيب، 2012، 79).

وأيضا ما جاء في رواية (أما بعد): " **ابتسم يعقوب ابتسامة شاحبة، ووضح:**

- **عندما علمني موسى الكتابة، علمني كذلك أصول كتابة الرسائل..** " (الرجيب، 2010، 46).

ونورد أيضاً ما جاء في رواية (موستيك): " **وظل زوجها حسين هو الرجل الوحيد في حياتها، أحبته رغم شخصيته غير المستقرة، فهو غامض لا يخبرها عما يفعل..** " (الرجيب، 2008، 68-69).

وما جاء من حذف ضمني في الأمثلة السابقة يمكن أن نجمله بما يلي: (بعد فترة، عدة مرات، في البداية، عندما، ظل)، فالراوي عبر استخدامه الحذف الضمني الماثل في الإشارات السابقة أراد الانتقال السريع إلى الوقائع والأحداث، وترك الباب مفتوحاً أمام القارئ ليستخلص هذه الأزمنة، من منطلق أنه يرى عدم الحاجة لذكرها والخوض في تفاصيل هذه الفترات الزمنية التي تركت مفتوحة؛ لأنها تكون بذلك أوقع أثراً على القارئ وأبين له.

ب- إبطاء السرد :

يستخدم إبطاء السرد لتهدئة الحركة السردية وإبطاء سرعتها، ويتّم ذلك بوساطة حركتين سرديتين: الحوار والوصف.

1- الحوار:

الحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر في الرواية، وتقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص، ولا بد من أن تتوفر في الحوار صفتان لكي يحقق أهميته هما: أن يندمج في صلب الرواية لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخيل عليها، ويتطفل على شخصياتها. وأن يكون سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف، فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية لها. (انظر: عبدالسلام، 1999، 21، ونجم، 1979، 119)

ويعّد الحوار من أدق الوسائل القصصية وأكثرها مزايا، فهو الوسيلة الأساسية التي يتعرف القارئ من خلالها على شخصيات القص، ويأتي الحوار لتقوية الإيهام بواقعية السرد، وهو ُيفعم النص بالحياة

والحركة، وفي بعض الأحيان يمكن للقارئ اكتشاف ماهية القصة ومضمونها من خلاله دون أن يضطر إلى قراءتها كلها.

وينقسم الحوار إلى قسمين: خارجي وداخلي؛ فأما الحوار الخارجي فهو حوار الشخصيات بعضها مع بعضها الآخر، ويعدّ الأقدم والأكثر انتشاراً في الرواية العربية، ويكثر هذا النوع من الحوارات في الرواية ذات الأصوات المتعددة، التي تعبر عن صراع الأيديولوجيات، وتكون وظيفته الكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات، وتحديد مواقفها من أحداث الرواية، وكذلك من القضايا الاجتماعية والسياسية التي تطرحها، لذا، فإن الروائي يلتزم بأن يخرج الحوار معبراً عن المستوى الفكري، والموقع الاجتماعي للشخصيات المتحاورة (انظر: قصراوي، 2004، 46، بحراوي، 1990، 166، عبدالسلام، 1999، 21).

وقد حفلت تجربة الرجيب الروائية بكثير من الحوارات التي يقوم فيها متكلم مباشر بتوجيه حواره إلى متلق مباشر، وتظهر من خلالها عملية توجيه لأحداث الرواية في مسار معين؛ ففي رواية (ليتوال 2010) يجري حوار بين بطلة الرواية (شذى) وزوجها:

" **اعتادت على عدم ثقته بها، عدم ثقته حتى بأفكارها:**

- " **شتفكرين فيه** "؟

حتى هاتفها النقال الشخصي، لم يكن ذا معنى، فإذا اتصل بها أحد يسأل:

- " **منو هذا** "؟

- " **أمي** "

وحتى يتأكد:

- " **خليني أسلم عليها** ".

والقصد أنه يريد التحقق من هوية المتصل، وإن كان المتصل صديقة يتفرع التحقيق إلى:

- " **أي أماني؟ من وين تعرفينها** "؟

ولكن رنة المسج الـ sms هي ما يتلف أعصابه:

- " **من داز لك المسج** "؟
- " **دعاية** ".
- " **شيبون** "؟

كان يفتش في هاتفها بحجة:

- " **تلفوني ما فيه شحن، وأبي آخذ تلفونك معاي** " (الرجيب، 2012، 42-43).

وبوساطة مثل هذه المشاهد الدرامية الحوارية تتكشف شخصيتي الزوجين النقيضتين، لتتجه أحداث الرواية باتجاه النهاية المرسومة لها، وقد مهدت مثل تلك الحوارات العديدة المركبة التي أسهم السارد في نقلها، وفي إعطاء القارئ إحساساً بتكرارها على هذا النحو الذي يسوغ للقارئ اتجاه الأحداث نحو انتهاء العلاقة بين الزوجين.

وفي رواية (بدرية) يأتي حوار من نوع آخر بين (بونشمي) و(فلاح): " – **يا بونشمي.. هذا فهد ولد ناصر البحار.. والده رحمه الله كان رجلاً ونعم الرجال.. تعرفه، تربى في عزك وكان يعمل على سفنك. وفهد اليوم عائل أسرته وأكبر إخوته.. ليس لديهم إلا الله ثم أنت، وهو يريد أن يعمل وأن يكسب لقمته بعرقه، بدل الاعتماد على مساعدة الناس وانتظار عطفهم.**

وكان بونشمي خافضاً رأسه كمن يفكر بكلام فلاح، ولكنه في الحقيقة كان يشعر بالسأم، ولذا راح يراقب زخرفة نعاله النجدي الجديد، لكن فلاح لم يكن يريد أن يسكت حتى يحصل على موافقته:

- **فهد قوي البنية، ورجل من ظهر رجل، يستطيع تحمل مشاق العمل و...**
- **لا بأس.**

لم تكن مسموعة لذا استفسر فلاح :

- **نعم؟**
- **أقول لا بأس**
- **عسى الله أن يبقيك ذخرا**
- **ولكن بأجرة أقل** " (الرجيب، 1989، 41).

ويكشف الحوار هنا عن الصراع الطبقي في المجتمع الكويتي، وعن نظرة الإقطاعي بونشمي للآخرين من فئة العمال والكادحين الذين يبحثون عن قوتهم وقوت أسرهم، فهم يضطرون لاستجداء

عطفه، وهو بدوره يتحكم فيهم، ويستغلّ حاجاتهم أسوأ استغلال، والحوار المشار إليه يرمز في تفاصيله التي أسهم السارد في إيصالها لطبيعة ذلك الصراع.

وفي رواية (أما بعد) نرى حواراً من نوع آخر بين بطل الرواية (يعقوب) وصديقه (موسى): " **قد لا يعرف موسى ما أقصده بالحب، لكنه شعر بالاهتمام من جانبي تجاه ساره، ولكنه سألني مرة:**

- **ألست صغيراً على ذلك؟**

قلت له:

- **لا أدري، ولكني أشعر بذلك، أشعر بأني لا أستطيع العيش بدونها.**

فسألني:

- **وهل تستطيع الزواج في هذه السن ؟**

أجبته:

- **ربما، لا أدري.**

سألني:

- **هل تراها ؟**

أجبت مبتسماً:

- **كل يوم تقريباً ..** " (الرجيب، 2010، 93-94).

في هذا الحوار يصرح الراوي بما يجول في خواطر الشخصيات؛ إذ إن الحوار هنا يكشفُ بشكل مباشر عن طبيعة الشخصية، وعن الأفكار الخاصة بها، وعن فلسفتها الذاتية التي تؤمن بها، وبهذا فإن الحوار هنا يساعد على توضيح طبيعة الشخصية مسهماً في تطوير بناء النص، ومثل هذه الحوارات تكثر في روايات الرجيب، وتسهم في التعريف بشخوصها، والتسويغ لأحداثها اللاحقة حتى نهاياتها.

وأما الحوار الداخلي فيتحول فيه الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبِّر عن الحياة الباطنية للشخصية، وفيه تنفرد الشخصية بالتعبير عن بواطنها والبوح بدواخلها معتمدة على ذاتها بعيداً عن سلطة الراوي وهيمنته.(انظر: قصراوي، 2004، 46، ونجم، 1979، 97)

ومن النماذج التي استخدمها الرجيب في رواياته للكشف بصراحة عن بواطن الشخصية ما جاء في رواية (اليوم التالي لأمس): " **لا تريد الانسياق كمراهقة، فهي ما زالت تحب زوجها، وتعتقد أنه إحدى هدايا الدنيا، ومصدر من مصادر أمانها، كما أن هذا الإنسان غير الاعتيادي ما زال يتحدث عن زوجته بحب وتقدير، فلا مجال لسوء التقدير والوهم، فقط عليها أن تكبح نفسها وتتقبل التغيير وما تأتيه به الحياة ببساطة، مثلما عاهدت نفسها عشية رأس السنة ...** " (الرجيب، 2009، 68).

وفي هذا الحوار تظهر جلياً محاولة الشخصية التعبير عن بواطنها والبوح بدواخلها، لكن الراوي يأبى المفارقة، ويتولى بدوره نقل تلك الأفكار التي كانت تدور في ذهنها، مستخدماً ضمير الغائب.

وفي رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) نجد حواراً جاء على النحو الآتي:

" **لم يسألها كيف فقدت بكارتها، ربما لم يأت الأوان، ربما بعد سكون صخب الدواخل، لكنها تتذكر جيداً اللحظة الدامية، لحظة انفضاض البراءة.**

كانت في الثاني ثانوي، بالمدرسة الأمريكية، ولم تكن قد بلغت السابعة عشرة بعد، وكانت بعض زميلاتها الأمريكيات والأوروبيات، يسخرن منها ومن زميلاتها الكويتيات، على اعتبار أنهن عذراوات متخلفات، ينفر منهن الصبيان، ..." (الرجيب، 2011، 139-140).

وهنا نرى أن الحوار الداخلي نقل عن طريق السّارد أيضاً، ومن خلاله تم كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز صور من الحاضر والماضي، إذ إن الحوار بدأ في الحاضر، ورجع إلى الماضي إلى فترة الدراسة الثانوية، ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى.

ويأتي نوع آخر من الحوارات في رواية (ليتوال 2010): " **عندما رأيت الهرم الزجاجي، الذي يشكل مدخل متحف اللوفر، تذكرت أن نظارة القراءة الصفراء التي كان يضعها، أول مرة رأيته في كافيه ليتوال 1903 هي التي يسميها الفرنسيون ماركة (بيه)، لأن المهندس بيه، الذي صمم الهرم الزجاجي، كان يضع نظارة مستديرة، ذات قطر صغير على عينيه، وكانت تميزه، وهذا ما دفع بيوت الموضة الباريسية، لتصميم نظارة شبيهة وأسمتها بيه** " (الرجيب، 2012، 85).

وهنا تعيد الشخصية الروائية (شذى) الماضي فيما يتعلق ببناء الهرم الزجاجي الذي يشكل مدخل متحف اللوفر، وتستدعي الشخصية من خلال حوارها الداخلي أحداث الماضي، وتجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر.

والتخيل يعد نمطاً من أنماط الحوار الداخلي، إذ يتم خلاله تداعي الصور الذهنية الواقعية انعكاساً يقوم على الحل والتركيب، إذ يقوم التخيل في هذا النمط من الحوار بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل، الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية، ومن أمثلة التخيل في تجربة الرجيب الروائية ما جاء في رواية (اليوم التالي لأمس) مبنياً على حالة من التأمل لواقع الحياة: " **نعيش لاهثين، وكأننا نسعى للحاق بشيء، أو الهروب من شيء، لهاث دائم حتى آخر نفس نلفظه من صدورنا، ندرك في آخر العمر أننا لم نحقق شيئاً، كنا نركض وراء أوهام، وكأننا نولد لنجري حتى يعيينا وينهكنا التعب فنموت، وما بين الولادة والموت نمارس كل فنون أذيتنا لأنفسنا ولبعضنا بعضاً** " (الرجيب، 2009، 103).

وهذا الحوار الذاتي يقوم على تأمل واقع الحياة من وجهة نظر الشخصية، وهو في الرواية مرتبط بالآتي من الأحداث، وليس بقدرة المتلقي الآن تفحصه ومعرفة أبعاده الحقيقية، فالشخصية الروائية (عبد الرحمن) تتداعى في ذهنه صور الحياة القاتمة التي يعيشها؛ وعليه فقد توالدت الصور الذهنية في مخيلته بصورة مونولوجية تأتي في الوقت الحاضر من أحداث الرواية لتعين على اتخاذ الموقف المناسب في الآتي من الزمن.

ونستطيع من خلال ما تقدم أن نخلص إلى أن الحوار الداخلي (الفردي / الأحادي) في تجربة الرجيب الروائية قد جاء في عدة أنماط، أولها: المونولوج الذي يظهر في حديث الشخصية مع نفسها إزاء الحدث الذي تشهده، كما حدث مع (فطومة) في رواية (اليوم التالي لأمس). أما النمط الثاني فجاء معتمداً على كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز صور متعددة عن طريق الانتقال من الحاضر إلى الماضي، كما جاء في حوار(شيخة) في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم). وجاء النمط الثالث عن طريق عودة الشخصية إلى أحداث الماضي وهو ما يسمى بالاسترجاع الفني وذلك عن طريق جعل أحداث الماضي نشطة في الحاضر كما جاء في حوار (شذى) في رواية (ليتوال 2010) حول الهرم الزجاجي لمدخل اللوفر. أما النمط الأخير الذي استخدمه الرجيب فجاء عن طريق تداعي الصور الذهنية عن طريق علاقة حوارية داخلية ترتبط بالآتي كما حدث مع (عبد الرحمن) في رواية (اليوم التالي لأمس) إذ إن الشخصية بعد هذا التخيل تقوم باتخاذ الموقف الملائم لها.

ويلاحظ متأمل المواقف الحوارية المشار إليها، وغيرها من المواقف والمشاهد الحوارية التي انتشرت في تضاعيف روايات الرجيب أنه نوع في توظيف الحوار، فكان خارجياً وداخلياً، وقد استخدم في ذلك ضمير المتكلم على طريقة تيار الوعي أحياناً، في حين تولى السّارد نقل تلك الحوارات وإيصالها للمتلقي في أحايين أخر. وفي وقفتي السابقة على تقنيتي الاسترجاع والاستباق أوردت من روايات الرجيب مشاهد عديدة قامت على المونولوج الداخلي الذي يخدم البنا ء الفنّي الروائي المعتمد على تلكما التقنيتين.

2- الوصف:

الوصف حركة زمنية تعمل إلى جانب الحوار على تهدئة السرد والحد من سرعته، ومن خلال الوصف يتوقف سير الزمن تماماً بغية وصف شيء ما، أو التأمل في مشهد ما، والتوقف الزمني الحاصل نتيجة الوصف يأتي جراء انتقال الراوي من سرد الأحداث إلى الوصف مشكلاً بذلك مقطعاً زمنياً مستقلاً عن زمن الحكاية. حيث يكون الزمن وقتها على مستوى القول أطول، وربما بلا نهاية قياساً بالزمن على مستوى الوقائع، وفي حركة الوصف يستطيع الراوي أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية إلى صورة أدبية، قوامها نسيج اللغة، وجمالها، وتشكيل الأسلوب، وتظهر أهمية الوصف في أن الراوي يحاول من خلاله شد الأحداث والأخبار والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة، ليصل بذلك إلى تسليط الضوء على المواقف من جهة، وتخليص النص من الرتابة والحكي المتتابع من جهة أخرى (انظر: بحراوي، 1990، 178، والمرزوقي، 1986، 326، ولحمداني، 2000، 76–77، ومرتاض، 1998، 285،).

ويعد الوصف مكوناً مهماً من مكونات الرواية والكتابة السردية؛ لأنه يعوض الديكور في المسرحية. (جنيت، 1981، 32)، ويرى حميد لحمداني أن: " ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضاً ، تتناوب في الظهور مع السرد، أو مقاطع الحوار، ثم أن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية " (لحمداني، 2000، 92).

وينقسم الوصف الذي تقدمه روايات الرجيب بحسب ما يلي:

أ- وصف الزمان:

يقدم الرجيب في أعماله الروائية وصفاً للزمان، على النحو الذي جاء في رواية (بدرية): " **قبل غروب الشمس خلف البيوت التي تقشر الاسمنت من على حوائطها فظهر الطين، تتحول الأعمدة الخشبية القادمة من المدينة والمارة بحارتنا والذاهبة إلى جهة لا نعلمها، والتي تحمل أسلاكاً كهربية، تتحول هذه الأعمدة إلى شيء رهيب وداكن عال، عند هذه الساعة المحددة تظهر قطعان الخراف والماعز وكأنها تعرف طريقها** " (الرجيب، 1989، 22)؛ ونلحظ في الوصف السّابق تأثيراً للزمن في المكان ومكّوناته.

وكذلك ما جاء في رواية (موستيك)، واصفاً الزمان: " **الضحى.. هذا الوقت المحايد، الرمادي.. هذا الوقت الذي يثير الشجن، عندما يجلس خلاله كبار السن في الشمس الدافئة يجترون ذكرياتهم مع الشاي، ويطردون بتلويح أيديهم الذباب، ...، هذا الوقت الذي يشعر خلاله التلاميذ بالذنب لغيابهم عن المدرسة..** " (الرجيب، 2008، 16)، والمقطع الوصفي السّابق يوحي بالأثر النفسي للزمن، وبتعالقه بالشخوص على اختلاف أعمارهم. بل إن للزمان أصواته الخاصة: " **ففي الصباح أصوات الاستيقاظ والإفطار وحض الأبناء على الإسراع، وصوت جرس الصباح في المدارس، وعند الظهر أصوات العودة من المدارس والأعمال، صوت الأخبار الجريء الحماسي، صوت الاجتماع على الغداء، وفي العصر أصوات لعب الأطفال في الحواري وأصوات حديث النساء المعاد والمكرر، وأصوات الرجال العالي الصاخب، وفي الليل صوت التحضير للنوم عندما يصبح الحديث أقرب**

للهمس.. أما صوت الضحى فهو أكثر الأصوات كآبة .." (نفسه، 2008، 16)، والتفات الراوي إلى فعل الزمان في المكان وفي الشخوص يحمل أكبر دلالة على تعالق هذه العناصر، وعلى إدراك الكاتب الواعي لذلك التعالق.

وفي رواية (اليوم التالي لأمس)، يقول: " **كل شيء في هذا الصباح ينبض بالحياة، أوراق الشجر، السماء والغيوم البيضاء المتناثرة، تسير ببطء دون هدف، وكأنها استيقظت في كوكب آخر، أو في قصة (أليس في بلاد العجائب)، حيث كل شيء واقعي وغير واقعي..** " (الرجيب، 2009، 129).

وفي رواية (ليتوال 2010) نجد وصفاً للفجر والشمس تداعى على لسان شذى يناسب الحالة النفسية التي كانت تعيشها الشخصية: " **كان الفجر وهو يطل من نافذتي، والشمس وهي تضيء قمم أسطح البنايات، وعد جديد** (عداً جديداً)، **يفتح شهيتي للحياة، ويسمني بوسم البهجة** " (الرجيب، 2012، 115)

ويتكرر مثل هذا الوصف للزمان في روايات الرجيب بصور مختلفة، تعكس في مجموعها ارتباطاً وثيقاً وتعالقاً واضحاً بين عناصر البناء الروائي، وبخاصة الزمان والمكان والشخوص.

ويمكن القول إن الوصف الذي قدمه الروائي في (بدرية) لشتاء إحدى السنوات يعدُّ خير شاهد على التعالق الزمكاني من جهة، وعلى أثر الزّمكانية في الشخوص من جهة أخرى؛ فقد كان وصفاً شاملاً واسعاً استغرق مساحة من الرواية، ولم يترك شاردة أو واردة إلا وأحاطها بالتفاصيل الدالة على استحقاق العام الذي حصلت فيه تلك الحادثة أن: " **سُمي العام بسنة (هدّامة)، وأصبحت الحادثة**

علامة يؤرخ عليها الكثير من الأشياء والأعمار، فيقال فلان ولد قبل هدّامة بسنتين. صحيح أنه بعد هذه الحادثة تحسن مستوى معيشة الناس، ولكنها تركت في داخلهم جرحاً لا يندمل " (الرجيب، 1989، 93)

ب- وصف الأمكنة:

نرى أن الرجيب يستخدم وصف الأمكنة والمشاهد، على النحو الذي جاء في رواية (بدرية): " **حولّي المكان:**

جنوب مدينة الكويت.. حيث مياه الآبار العذبة، وأشجار السدر المثقلة بالنبق.. مرتع طيور الربيع ومنتجعاتها.. ممر لسيول الأمطار.. ومحطات لمستنقعات ما بعد المطر، الأراضي المنبسطة، المكسوة بالنوير والخبيز واخضرار يأخذ بالألباب.. السماء الزرقاء.. صافية نقية، أو يسبح الغيم فيها بجذل.. الظلال المنعشة في الصيف.. ودفء المواقد والحكايات في الشتاء.. " (الرجيب، 1989، 20-21).

وفي رواية (أما بعد) جاء وصف البيت: " **نهض يتجول في أرجاء البيت ذو**(ذي) **الطراز العربي، كانت في إحدى الزوايا جلسة عربية على شكل فراش ووسائد صوفية مشغولة، وعلى إحدى الطاولات إناء نحاسي توضع فيه قهوة عربية، ...، وعُلقت على الحائط صور فوتوغرفية قديمة بالأبيض والأسود، تتوسطها صورة فتاة..** " (الرجيب، 2010، 40)، وجاء وصف البيت أيضاً في رواية (اليوم التالي لأمس): " **في هذا البيت الكبير متعدد الغرف** " من وجهة نظر فطومة التي كانت تشعر فيه بغربة ووحشة (الرجيب، 2009، 19)

فهذا الوصف الطبوغرافي يعطي القارئ دلالة معرفية للمنطقة التي تنتمي إليها تلك المشاهد، ويكشف الحالة الشعورية للشخصية الروائية ومدى تأقلمها مع المكان سواء كان ذلك إيجابياً أم سلبياً.

جـ- وصف الشخوص:

أما بالنسبة لمشاهد الوصف الخارجي للشخصيات، فهي كثيرة في أعمال الرجيب الروائية، نذكر منها ما جاء في رواية (بدرية): " **شهية كالفاكهة بدرية، عذبة الحديث، تظهر على وجنتيها غمازتان عندما تضحك، وعندما تضحك تطير قلوب الصبيان كعصافير الربيع ..** " (الرجيب، 1989، 24)، والوصف المتكرر لجمال بدرية شكلاً ومضموناً كشف عن سبب تعلق أشخاص الرواية بها.

وكما في رواية (ليتوال 2010)، حين تصف شذى رجلها المتخيل في الرواية التي تكتبها: " **هذا المخلوق جميل، أجمل من لوحة انطباعية، رجل يجذب ويستحوذ على الانتباه دون عناء، إنسان ليس من العابرين، ووجه لا يصلح أن يضيع في الزحام، ولا ينتمي لهذا الزمن، ولا لأي زمن، ...، شخصية من شخصيات الروايات الفاتنة، ...، شخصية مكتفية بذاتها، تحتوي على نسق الحياة ..** " (الرجيب، 2012، 31-32) وكانت شذى قد قدمت له وصفاً مادياً دقيقاً ومتأملاً، يكشف عن حالة الفقد والوحشة التي كانت تعيشها مع زوجها.

والوقوف على أبعاد وصف الشخصيات في روايات الرجيب، وعلاقة ذلك بالزّمكانية يحتاج إلى بحث خاص ومستفيض، نظراً لكثرتها وتعدد جوانبها، ولعل ذلك عائد إلى أن الروائي ركز على علاقة الشخصية بالمكان، وعلى دورها في بناء الحدث، وقد ظهر هذا وسيظهر في مواطن كثيرة من هذه لدراسة.

ثانياً: البنية المكانية في روايات وليد الرجيب

تمهيد :

سبقت الإشارة إلى أن المكان ركن أساسي من أركان البناء الروائي، وله دور مهم في بناء الشخصية الروائية، وبإمعان النظر في تجربة الرجيب الروائية، نلاحظ أنه وظف المكان توظيفاً فنياً في رواياته كلّها؛ فكان مؤثراً من ناحية، ومتأثراً بنظرة الشخوص إليه، وبمدى تفاعلها معه من ناحية أخرى.

ويتجه هذا البحث لدراسة المكان من بابين هما: المكان الرحمي(الأليف)، والمكان المعادي؛ لنجد أن الأحداث هي العامل الرئيس في تحديد نوع المكان؛ فعندما تكون الأحداث الجارية في المكان سارة يكون المكان رحمياً، وعندما تتعرض الشخصية لأذى مهما كان نوعه، سواء كان فكرياً أو جسدياً ، يكون المكان مبعث قلق وخوف، وبالتالي سيكون معادياً.

والخلاصة أن الأمكنة ستختلف بحسب نظرة الشخصية إليها،تبعاً للتجربة التي تمر بها في المكان، الذي سيتّسع في روايات الرجيب ليشمل أماكن أخرى لا تندرج تحت التقسيم السابق.

المبحث الأول: أنواع الأماكن في روايات الرجيب.

أ- المكان الرحمي (الأليف)

1-دور العبادة:

وهي أماكن تأنس بها النفس وترتاح إليها، وعادة ما تجمع هذه الأمكنة مختلف الفئات الاجتماعية برابط روحاني، قوامه الحب والتقرب إلى الله، بعيداً عن تشكيل العداوات والنزاعات، لكن الرجيب في مجمل رواياته وظف تلك الأماكن لخدمة أحداث الرواية مستثمراً قيمتها الاجتماعية، وأثرها في النفوس؛ فهو في رواية (بدرية) يقدم المسجد بوصفه منبراً لمناصرة الإقطاعي (بونشمي) على سكان منطقة حولي في الكويت؛ فيصور إمام المسجد وقد خصص خطبة الجمعة لإقناع المصلين بأهمية زواج (بونشمي) من (بدرية) بحجة الحفاظ على أعراض الناس، والقضاء على بذرة الشيطان، " **وختم إمام المسجد خطبته الطويلة وهو يمسح الزبد من زاويتي فمه بالدعاء التالي:**

- **اللهم احفظ لنا أعراضنا..**
- **آمين..**
- **اللهم نجنا من إغواء الشيطان..**
- **آمين..**
- **اللهم احفظ لنا الرجال الصالحين..**
- **آمين..**

وخرج الرجال بعد الصلاة، بعضهم اقتنع بحديث الإمام، وبعضهم قبل على مضض، وبعضهم حبس استنكاره في صدره، وكان منهم بومساعد وبوعلي اللذان يعرفان برغبة فهد في الزواج من بدرية " (الرجيب، 1989، 71-72).

ويقدم الرجيب في رواية (أما بعد) صورة أخرى لمكان العبادة يجسدها المشهد التالي:

" **وفي هذه الفترة، كثرت اجتماعات الرجال في الكنيس، لبحث الأوضاع مع الحاخام، وزادت عدد الآراء والأصوات، التي تدعو إلى رحيل اليهود عن الكويت، وكان الرأي النهائي للحاخام:**

- **أظن أن الأزمة مؤقتة، فحتى وإن اضطررنا للخروج من الكويت، فسنعود إليها ثانية، لن نتخلى عن بلدنا، ولن نتخلى عن هذا المبنى المقدس...** " (الرجيب، 2010، 158-159).

ويظهر جلياً في هذا الاقتباس تحول الكنيس إلى منبر سياسي يحاول فيه المجتمعون الوصول إلى مخرج للأزمة التي يعيشونها بعد قيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين، لذا، لم يقدم الرجيب طريقة العبادة التي تتم في الكنيس، بل اكتفى بإبراز الصورة السياسية له خدمة للأحداث التي تمر بها شخصياته الروائية.

ومن الأماكن التي ارتبطت بها شخصيات روايات الرجيب روحّياً الأضرحة والمزارات؛ لكونها ملجأ يفرّغ فيه المرء همومه وذنوبه؛ داعياً الله أن يخلصه منها. ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية (موستيك)، حول معاناة سكينة وزوجها وهما يسافران باتجاه ضريح الإمام الرضا، مصطحبين ابنتهما (زهرة) التي

بلغت الثالثة، وهي تزحف ولا تمشي؛ " **ولكن كل تلك المعاناة انتهت عند وقوفها قرب ضريح الإمام الرضا، ووجدت آلافاً من الفلاحات مثلها متشحات (بالجادور)، بعضهن قضين أشهراً في فناء الضريح، يبتن متلاصقات، كما وجدت العديد من الأطفال والعجائز المرضى والمجانين مربوطين بالسور الذهب للضريح، أملاً في شفائهم، بعضهم كان يموت مربوطاً، أما في جانب الشموع فقد كان العديد من الأزواج حديثي الزواج الذين يطلبون بركة الإمام بحياتهم وبذريتهم، وكذلك عدد من العازبات اللواتي يشعلن شمعاً للإمام كي يرزقهن الزواج..** " (الرجيب، 2008، 38).

وهنا نرى أن الرجيب قدم للقارئ شريحة من المجتمع (الفلاحات)، وقد جمعتهن في المقام حاجات مختلفة، وجئن إلى مكان يتبرّكن به وبمن دفن فيه، بحسب العادات والتقاليد الراسخة والبدع السائدة، لنجد أن المكان في مثل هذه المواقف اتخذ دلالات اجتماعية لها ارتباطات دينية، وإن كانت أحياناً مبنية على معتقدات خاطئة كما في حالة التعلق بالأئمة والتبرك بأضرحتهم؛ فقد شُفيت زهرة في حضرة الإمام، واستطاعت السير على قدميها، وحينئذ " **صرخت سكينة:**

- **اللهم صلّ على محمد وآل محمد.. أسد الله لقد شفيت زهرة.**

فساد سكون على جميع الحاضرين، والتفتوا ناحية الطفلة، ثم هجموا متدافعين وهم يصرخون ويدعون ويزغردون:

- **اللهم صلّ على محمد وآل محمد.. " قربون جدش " (فداء لجدك)**

ومزقوا ملابسها، حتى أصبحت عارية تماماً ومن لم يحصل على قطعة قماش لمس الطفلة ومسح يده وجهه " (الرجيب، 2008، 39). مع أن الرحلة لمثل هذه الأماكن ومن قبل أناس بسطاء كانت شاقة ومكلفة بحسب ما وصفت الرواية: " **واستنزفت الرحلة كل مدخرات زوجها، وكان الجزء الأصعب من الرحلة هو الطريق الوعر من (كلبايكان) إلى طهران، فقد كان طريقاً جبلياً وعراً تكثر به الذئاب** " (نفسه، 2008، 37). وتأكيداً لرسوخ المعتقدات ببركة هذه الأماكن، تمني زهرة نفسها بطفل يطول انتظاره؛ فتقرر " **زيارة الإمام الرضا، وخاصة أنه صاحب معجزة شفائها من الشلل، وبالفعل عندما كانت تدعو أن يرزقها طفلاً، طلبت منه أن يعطيها علامة كي تعرف انه صاحب الفضل، فوقعت على وجهها زبيبة مما كانت تنثره إحدى الناذرات، ولما ولد مصطفى كان على فكه الأسفل جهة اليسار شامة كبيرة تشبه الزبيبة، ولذا اعتبرت ولادة موستيك أمراً مباركاً** " (نفسه، 2008، 63)، وهكذا فإن الرجيب هنا قدم المكان ذي الارتباطات الدينية بصورة أخرى بعيدة كل البعد عن التعبد.

2- الطبيعة:

تُعدّ الطبيعة بخضرتها وعذوبة مائها ونقاء هوائها مدعاة لاستقطاب الناس طلباً للراحة والاستجمام، فضلاً عن كونها من أنسب الأماكن للقاء الأحبة والغوص عميقاً في المشاعر.

ومن الأمثلة التي صوّرت الطبيعة بوصفها مكاناً رحمياً في تجربة الرجيب الروائية ما جاء في رواية (بدرية): "**كان ربيعاً بهيجاً، جاء بعد موسم أمطار غزيرة، وكأن زواج الأرض بالمطر قد أنجب طفلاً جميلاً بريئاً، انتثر النّوير بألوانه الفرحة، والأبيض والأصفر والبنفسجي، وفرش الخبيز أوراقه العريضة لهواء الربيع الرقيق، واخضرت أوراق السدر وثقل حملها بالنبق، وأتت طيور الربيع هاربة**

من برد الشمال لتنعم بشمس الكويت الدافئة العذبة، وراحت تتجمع على الأشجار، أو تنتشر على الأرض.. يقترب الذكور من الإناث وتبتعد مغردة بدلال، ...، لم يكن هناك من هو أسعد منا، فمنذ الفجر وبرنامجنا حافل بصيد العصافير والخوض في مياه الأمطار بعد أن نرفع الدشاديش وندخلها في ملابسنا الداخلية أو نربطها على وسطنا.. ثم نبحث عن ثمار (الطرثوث) والكمأ.. ونصيد الجراد ونجمعه في أكياس الخيش.." (الرجيب، 1989، 35-37)

وهنا يظهر الرجيب شعور من كان يسكن في حولي أثناء فصل الربيع، وانعكاس اعتدال الطقس على نفوسهم.

وفي رواية (ليتوال 2010) قالت (دينا) بطلة رواية شذى المخطوطة: " **كانت شجرة كبيرة وقديمة تشرف على وادي أخضر من أشجار الزيتون والبرتقال، وفرشنا البساط، ووضعنا سلة الأكل، وجلسنا ننظر بصمت إلى الوادي فترة من الزمن، ...، كان في نبرة صوته شجن وضعف بشري، زادتني حباً له، ...، كنت أود أن أحضنه بقوة، لكني وضعت رأسي على كتفه، وأطبقت عيني على حلمي...** " (الرجيب، 2012، 255-256).

يرتبط هذا الشعور الذي عاشته الشخصية الروائية (شذى) بالمكان ارتباطاً لصيقاً، فهي تصور حالة الفرح والحلم الجميل التي كانت تعيشها بطلة روايتها المتخيلة، وكأننا بها تتمنى لو أنها كانت تعيش مثلها، وتكون الطبيعة بذلك قد ساعدت على تأطير الحدث.

وفي رواية (أما بعد) تأتي الحديقة العامة لتؤدي دوراً في إخراج الشخصية من عزلتها: " **وحرصت أن يكون مسيرهما في ضوء الشمس، فهي تعرف أهمية الشمس للصحتين البدنية والنفسية، فقد**

حكت لها والدتها، كيف كانوا يبحثون عن بقعة شمس، عندما كانت في الاتحاد السوفيتي،... ، شعر يعقوب براحة لدفء الشمس، ولحركة الناس وصخب الأطفال، رغم أنه لم ينبس بكلمة، ووجدت ساشا كرسياً في حديقة عامة صغيرة، وقالت ليعقوب:

- **فلنجلس هنا.**

بعد فترة صمت قال لها يعقوب دون أن يلتفت إليها:

- **شكراً** " (الرجيب، 2010، 154-155).

وهنا نجد أن الرجيب يظهر دور المكان الأليف في إخراج الشخصية من عزلتها، فيعقوب لا يختلط بالآخرين، ولكنه في الحديقة شعر بشعور آخر من الطمأنينة والراحة، انعكس بتقديم شكره لساشا.

وهكذا، فإن الطبيعة الخضراء مارست دورها الحقيقّي في روايات الرجيب؛ فكانت ملاذاً آمناً، ومكاناً رحمياً أليفاً، يبعث الدفء في النفوس، ويحدث أثراً إيجابياً في الشخوص.

3- المقهى :

ارتبط اسم المقهى في الرواية العربية بالمخيلة الشعبية، إذ يكون موقعه في الأماكن الشعبية المتزاحمة بالبيوت، ولكن في تجربة الرجيب نرى أن المقهى جاء على نوعين: أولهما، المقهى بمعناه التقليدي القديم، المرتبط بأنه مكان شعبي، يقصده الناس ليرتاحوا من عناء يوم عمل طويل، أو للقاء أشخاص آخرين تجمعهم بهم أفكار سياسية أو حزبية معينة، والنوع الآخر جاء باسم (كافيه) حيث قدمه

الرجيب بطريقة لا تختلف كثيراً عن المقهى الشعبي إلا في مكان وجوده، ورواده الذين يكونون من طبقة اجتماعية ميسورة أو مثقفة لها اهتماماتها الخاصة .

ومن أمثلة ما جاء في أعمال الرجيب الروائية عن المقهى هذه الصورة في رواية (أما بعد): " **وكنت أتردد إلى مقهى شهرزاد، الذي يجتمع فيه المثقفون من كل الاتجاهات، وكنت أستمع إلى الأفكار الفلسفية والسياسية الشائعة في ذلك الوقت، وكنت أتابع كل القصائد الجديدة للشعراء الثوريين، وخاصة قصائد الجواهري، وأتيحت لي الفرصة للقاء ممثلين ومخرجين مسرحيين، وفنانين تشكيليين، وكتاب قصة، وصحفيين، من ذوي الأفكار الثورية** " (الرجيب، 2010، 214).

وكما نرى هنا، فإن الرجيب أعطى صورة سياسية للمقهى الشعبي خدمة لأحداث الرواية، ولم يصوره على أنه مكان تتعالى فيه الصيحات وطلبات الزبائن وضحكات السمار، بل نجده اقتصر المقهى الشعبي على أنه يجمع سياسيين ومحبي السياسية، ولكنه يبقى مكاناً أليفاً.

ومن أمثلة ما أورده الرجيب عن (الكافيه) بوصفه مكاناً أليفاً ما جاء في رواية (ليتوال 2010):

" **رائحة القهوة الطازجة، تمتزج مع رائحة الخشب القديم لكافيه (ليتوال 1903) أنا أحب أجواء هذا الكافيه التاريخي، الذي تأسس عام 1903م، والمنزوي خلف صخب شارع الشانزليزيه، فعندما أنعطف في الشارع الذي يقع فيه الكافيه، اشعر وكأنني خرجت من ضجة حفل صاخب، إلى شرفة هادئة، أو كأنني خرجت من القرن الحادي والعشرين بلهاث إيقاعه السريع، إلى أوائل القرن العشرين بهدوئه ورومانسيته، وبطء إيقاعه** " (الرجيب، 2012، 19).

إن الكافيه الذي جاء ذكره في رواية (ليتوال 2010) لم يختلف موقعه عن المقهى الشعبي في الرواية العربية، فالرواية العربية في العادة تصور المقهى الشعبي في نهاية مكانية متزاحمة، وبهذه الوضعية تستجمع المقاهي الشعبية قواها الذاتية لتوفر لوناً من الراحة لروادها، وكما لاحظنا فإن الشخصية الروائية في (ليتوال 2010) وجدت في (كافيه ليتوال 1903) المكان المنشود للراحة والسكينة والهدوء.

وفي رواية (اليوم التالي لأمس) نرى الرجيب ينقل صورة أخرى للكافيه حيث يكون قريباً في تصويره للمقهى الشعبي: " **في ذلك اليوم كانت كل الطاولات محتلة من قبل النساء، كن من كل الأعمار والأشكال، طالبات جامعة هاربات من المحاضرات، ربات منازل سمينات ومحجبات، ونساء أربعينيات سافرات يضعن نظرات شمسية كبيرة تغطي نصف وجوههن، وكانت ضجتهن عالية جداً، وكان النادلون والنادلات يتنقلون بين الطاولات يسجلون الطلبات يرفعون أطباقاً ويضعون أطباقاً، ويعلو صوت إحداهن منادية النادل:**

- " **أنت لو سمحت .. أنت تعال** ".

يهرع النادل:

- " **هات بعد كرواسون** "

ثم تلتفت إلى صديقتها:

- " **عزيزة أقول له يجيب لك سندوتش ثاني؟** " (الرجيب، 2009، 42-43).

هنا يصور الرجيب روّاد الكافيه من النساء؛ ليعطي صورة أخرى لتطور مفهوم المقهى على أنه جمع فئات متنوعة بينها روابط عائلية ووظيفية، ليست مهيأة لأن تبتدع أحاديث جادة ذات مدلول، وعلى الرغم من الحركة الضاجة في الكافيه ألا أن الرواد أتوا يلتمسون السكون والراحة.

4- السجن:

وفي مثال آخر للمكان الأليف يعمد الرجيب في بعض الحالات إلى اعتماد السجن مكاناً للقاء المثقفين، والسياسيين، والحزبيين، كما جاء في رواية (أما بعد): " **لكن كان أكثر من يحترمه، هم السجناء السياسيون، وبالأخص رفاقه بالحزب، الذين حكوا له حكاية الرفيق فهد، وصوروه كأسطورة، ...، وفي السجن تشّرب النظرية الماركسية وآمن بها أكثر، وتعلم أشياء أخرى قبل أن يعتقل، وحفظ أسماء كل المناضلين الروس والسوفيات، من لينين إلى تروتسكي، وكان قد قرأ لمكسيم غوركي رواية الأم، وقرأ أشعار مايكوفسكي** " (الرجيب، 2010، 148-149).

إن تصوير السجن مكاناً أليفاً أمر غير معهود، فطالما كانت السجون مثالاً للعذاب والألم وتقييد الحريات، ولكن كما نلاحظ فإن الرجيب صور السجن على أنه مكان لنيل الإحساس بالاحترام الذي فقدته الشخصية خارج قضبان السجن، وأصبح السجن للشخصية الروائية (يعقوب) منارة علم؛ إذ من خلاله استطاع يعقوب أن يكون شخصيته الثقافية.

ب–المكان المعادي :

يأتي المكان المعادي على عكس المكان الأليف، فثمة أماكن لا يشعر الإنسان بألفة نحوها، بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية، وهي أماكن قد يقيم فيها الإنسان تحت ظرف إجباري، أو يخاف فيها من سطوة شخص، أو سلطة، أو فكر مخالف لفكره وعقيدته؛ لهذا يكتسب المكان صفة العداوة، ويكون مدعاة للبغض والكره.

1- الغرفة:

من الأمكنة التي اتصفت بالعدائية، واستطاعت أن تحتل مساحة ليست بالقليلة في تجربة الرجيب الروائية (الغرفة)؛ إذ إنها عادة مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمية، والحماية من العدوان الخارجي، وقد صور الروائي الغرفة على أنها مكان تقيم فيه الشخصية، وهي مكرهة على التواجد فيه، وهذا ما جاء في رواية (بدرية): " **وعندما حان زفاف بدرية، اتجهت إلى الغرفة المخصصة لها وهي تذرف دموعاً، وتبعتها المغنيات وهن يضربن على الدفوف بقوة ويغنين (عليك سعيد ومبارك) واقتربت الدفوف من أذن بدرية مما أصابها بصداع قوي، ...، خلال ذلك أطل بونشمي من باب الغرفة حاسر الرأس، وقد ظهر الشر في عينيه وصرخ في المغنيات اللواتي كن يضربن الدفوف، ويغنين قرب باب الغرفة:**

- **بس يالّلا ذلفوا .. إن سمعت صوت وحدة فيكم كسرت رجلها** " (الرجيب، 1989، 79-80-81)، وكلمة (**يالّلا ذلفوا**) تعني: انصرفوا.

لقد جعل الرجيب الغرفة التي خصصت لـ (بدرية) تكتسب صفة العدائية من كلا الشخصين، فبدرية التي تحلم بالزواج من (فهد) وزُفّت للإقطاعي (بونشمي) تعدّ ذلك تعدياً على حريتها واختيارها، فهي تخاف (بونشمي) الذي لم يستطع بدوره أن يثبت رجولته مع (بدرية) في ليلة الزفاف، وبهذا تحول المكان إلى مكان عدائي تخافه (بدرية) ويظهر عجز (بونشمي).

2- البيت:

يُعدُّ الإنسانُ بلا بيت "كائناً مفتتاً " (باشلار، 1980، 45)؛ لأن البيت عموماً مهما تكن سعته أو هيأته يمثل موطن الإنسان، وصندوق ذكرياته التي تحتفظ بها أركانه وزواياه، منذ الطفولة حتى المشيب، وقد سعى الروائيون لتصويره في رواياتهم إيماناً منهم بأن كل شيء فيه يوحي بذكرى، أو يرمز إلى قيمة ما.

وقد وردت صور البيت مختلفة عند الرجيب، فنراه يقدم صورة في رواية (بدرية) لبيت الإقطاعي (بونشمي) وتأثيره على (بدرية) كالآتي : " **بيت بونشمي يثير الرهبة لديها، فهو كبير، وبه غرف كثيرة تحيط بفناء واسع.. أما (الليوان) فيبدأ من عند الباب الرئيسي للبيت ويستدير معه.. وفي منتصف الفناء، هناك بركة عميقة مغطاة، تملأ بالماء للاستعمال اليومي، هذا غير فناء البهائم، وهو عبارة عن زريبة يربى فيها البقر والأغنام والدواجن...** " (الرجيب، 1989، 56).

هذه الرهبة التي خالجت نفس بدرية عند دخولها للبيتالذي يُفترض أنه مكان ألفة، مهدت للتعبير عن موقفها المرتقب حين تصبح زوجة للإقطاعي (بونشمي). وإنما نرى الرجيب يقدم صورة قاتمة للمكان الذي يفترض أنه رحمي؛نظراً لرؤية الشخصية للمكان، واقترابها منه أو بعدها عنه، من الناحية

الفكرية والعاطفية، إذ إن (بدرية) كانت تحب (فهداً) وتنوي الزواج منه، وقد أجبرت على الزواج من (بونشمي).

وفي رواية (ليتوال 2010) يقدم لنا الرجيبمكاناً رحمياً صار عدائياً، يتمثل في بيت الزوجية، كما هو بالنسبة لشذى الزوجة الكارهة لزوجها: " **كانت تتعس بمجرد التفكير فيه، أو اقتراب موعد حضوره إلى البيت، كان هو مصدر التعاسة في حياتها، فكيف يقال إن بيت الزوجية عش سعيد؟ وهو قفص وحبس مع تعذيب نفسي رهيب، هو قهر وظلم وتعسف واستغلال** " (الرجيب، 2012، 208).

هنا نرى أن البيت المكان الرحمي صُّور بأنه (قفص وحبس)؛ وقد تناول الرجيب المكان من وجهة نظر الشخصية الروائية التي لم تكن سعيدة بزواجها، وبالتالي انعكس ذلك على نظرتها للمكان وإحساسها به.

وفي رواية (اليوم التالي لأمس) يقدم الرجيب صورة البيت المعادي من وجهة نظر ذكورية بعد أن أوردنا صورة له من وجهة نظر أنثوية : " **في هذا البيت لا يعرف إن كان يسمي شعوره وحدة أم وحشة، لكنه يعرف شعوراً أكيداً وهو الخواء، وهو الشعور الذي يلازمه حتى وهو بين الناس. خواء لا يعرف كيفية ملئه، لا شيء مشبعاً سوى زيارة أبنائه وأحفاده الصغار له أيام الجمع للغداء معه من كل أسبوع** " (الرجيب، 2009، 13).

من خلال ما جاء في الرواية السابقة، نرى أن الرجيب يعمد إلى تحويل البيت إلى مكان خواء، فهو ليس مكاناً جمالياً يزخر بأهله، بل صورة قاتمة تبعث على الخوف والقلق لأن (عبدالرحمن) نظر إلى المكان بعد أن أصبح وحيداً فيه.

وإذا كانت النماذج السابقة قد قدمت البيت خالياً من المعنى الحقيقي له؛ إذ حددته وأطّرته ذاكرة الشخصيات الروائية؛ فإننا نجد البيت في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) مؤدياً معناه الرحمّي الأليف: " **لطالما أذكت مشاعرها روائح طبخ والدتها، فمنذ الصغر تذكر روائح الثوم والبصل والخضار، كانت أواني والدتها تقرقع في المطبخ، باعثة أبخرة ذات نكهة حِّريفة، وكلما شمّت هذه الروائح تقول لنفسها:**

- **روما** " (الرجيب، 2011، 144).

يعود الرجيب هنا إلى ربط الشخصية بالمكان الرحمي، بالملجأ الآمن، والعالم الأول للشخصية، فالحديث جاء من (جيوفانا) الخارجة من علاقة حب فاشلة مع (سالم)؛ ليصبح البيت بالنسبة لها رمز العودة إلى الطهارة، وزمن الأمومة المقدس.

لكننا من خلال مجموع النماذج السابقة نستطيع القول إن الرجيب في رواياته وظّف مكاناً يُفترض أنه رحمي يرتبط في الذّاكرة الإنسانية بالهدوء، والطمأنينة، والاستقرار النفسي، بِما ينسجم مع رؤية الشخوص له، وتبعاً لظروفهم المعيشية، ولحالاتهم النفسية ولأمزجتهم؛ الأمر الذي جعلنا نصّف البيت ضمن قائمة الأماكن المعادية في روايات وليد الرجيب.

3- الملهى:

في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) يصوِّر الرجيب الشخصيات التي ترتاد الملهى بأنها تعاني من الاغتراب الذاتي؛ كما أشار إلى شخصية (شيخة): " **وفي المساء أخذوها إلى نادٍ ليلي، ...، كانت الموسيقى صاخبة مجنونة، ...، وكان الرّواد يرقصون بجنون، و(يدلقون) الشراب على أجسادهم، كان رقصهم داعراً، أشبه بممارسة الجنس بالعلن، ...، ولاحظت شيخة بشكل ضبابي، وكأنها تشاهد فيلماً، أن فتى يمارس الجنس مع فتاة دون مبالاة، ثم أصبح الجنس جماعياً، وفي خدرها انساقت معهم، فلم تعلم من كان يمارس الجنس معها، سواء كان شاباً أو شابة**، ...، " (الرجيب، 2011، 229-230).

وقدْ عدُّ الملهى مكاناً للتسلية والترويح عن النفس؛ إذ يجمع أناساً مختلفين بأفكارهم ونظرتهم للحياة، وهذا ما دفع الرجيب إلى تصوير الملهى مكاناً أليفاً بالنسبة لبعض الأشخاص، وإن كان معادياً من وجهة نظر دينية أو اجتماعية؛ ففي الرواية السابقة نفسها تتعرف (شيخة) في الملهى على شاب أجنبي بلحية حمراء: " **التفت سالم، وشاهد شاّباً حليق الشعر تماماً، إلا من خصلة طويلة مجدولة في قِمّة رأسه، بلحية حمراء مجدولة، وقد ملأت الأوشام والأقراط جسمه، ولم يكن مرافقوه أقلّ غرابة من شكله.**

تجاهل سالم هذه المجموعة، وعاد للحديث مع شيخة، ولاحظ أنها تنظر إلى الشاب بين الفينة والأخرى، وبعد عشر دقائق وضع النادل كأس بيرة،قائلاً :

- **هذه من السيد الجالس أمامك.**

ضحك الشاب ورفع كأسه تحية لشيخة، فرفعت كأسها مبتسمة، ...، وأكملا حديثهما، وكان واضحاً لسالم، أن تركيز شيخة ليست معه تماماً، وبعد فترة استأذنت شيخة للذهاب إلى الحّمام، وشعر بعد دقيقة بقيام الشاب من الطاولة خلفه، وعادت شيخة بعد فترة ليست بالقصيرة، ...، وبعد لحظات رجع الشاب إلى طاولته، ثم لاحظ شيخة تبتسم رافعة كأسها، ...، " (الرجيب، 2011، 204-205-206).

ونكتشف من خلال هذا المكان الذي صوره الراوي أنهأخذ مظهراً خاصاً تميز بطابعه الأوروبي، ومثل هذه الأماكن تتميز بعدم الاستقرار، وغالباً ما تكون علاقة الشخصيات بهذه الأمكنة غير حميمية وغير عميقة، وكما جاء في الرواية فإنها تقوم على تشكيل علاقات عابرة، قامت على ألفة لحظية أو إعجاب قائم على رفض الواقع المعيش في بلدها، ونرى أن الراوي اختار المكان بناء على تركيبة الشخصية؛ فشيخة أعجبت بالشاب من خلال المكان الذي تواجدت فيه، بينما نرى النقيض تماماً بالنسبة لسالم الذي عدّ الشاب ومرافقيه يتسمون بطابع الغرابة، وبذلك يكون الرجيب قد جسد الوضع النفسي للشخصيات من خلال علاقتها بالمكان.

وكذلك نجد أن الرجيب يستخدم الملهى مكاناً معدياً في رواية (أما بعد) على لسان يعقوب: " **كنت أنغمس بالملذات والشراب، وأتعرف على الراقصات وبنات الليل، وأعود إلى منزلي في الصباح الباكر، وتعرفت بشباب أصبحوا رفقة الملهى، فكنا نرتاده كل ليلة، وأحياناً كانت إدارة الملهى تطردنا، لمضايقتنا الراقصات، ولصخبنا وللفوضى التي كنا نحدثها، ولإزعاجنا لرواده، ...، كان انغماسي بالشرب ومرافقة بنات الليل، طريقاً للهروب من الغربة التي كانت تلتهمني، ورغم أنني أصبت بعدوى**

مرض السيلان الجنسي، وعولجت منه على يد طبيب يهودي، إلا أنني استمررت في حياة اللهو " (الرجيب، 2010، 183-184).

وهنا نجد الملهى وقد صوره الرجيب على أنه مكان للذين فقدوا هويتهم، ووجدوا أنفسهم مغتربين عن المجتمع، حيث تقوم حياتهم على التسكع والسكر.

يُعدُّ هذا النوع من الأمكنة مكروهاً ومرفوضاً من المجتمع العربي، لذلك لجأ الرجيب إلى تصويره في مدن أوروبية؛ لأنه يُعدُّ مكاناً رئيساً في تركيبة تلك المدن، وينعكس على سيكولوجية مرتاديه من خلال هوية الذين يترددون عليه، ويتحركون فيه، لأن هوية المكان جزء من هوية الناس، وليبرزه على أنه مكان معادٍ نراه قد جعل الشخصية الروائية تنساق إلى فعلها تحت تأثير الخدر معطياً بذلك مساحة للقارئ لتفسير الحدث.

4- السجن:

يُعدُّ المكان المغلق المحدد المساحة من الأماكن العدائية، وقد مثل الرجيب لهذه الأماكن بالسجن، فهو مكان حبس وقيد وإكراه وهو: " نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة، ومن الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل، بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، وإثقال لكاهله، والإلزامات المحظورة " (بحراوي، 1995، 55).

ومن خلال ذلك سنقف في تجربة الرجيب الروائية عند السجن السياسي، فشخصية (يعقوب) التي ذكرها الرجيب في رواية (أما بعد) وصلت إلى السجن بسبب ممارسات اعتقدت السلطة أنه قام بها:

" وعلمت أثناء التحقيق أنني متهم بالانتماء إلى الحزب الشيوعي العراقي، الذي لا أعرف عنه شيئاً، ورغم نكراني للتهمة، إلا أنهم استمروا بضربي وتعذيبي، وعشت أجواء كابوسية في تلك الفترة، كان التعذيب بشعاً تعرضت خلاله لشتى أنواع التعذيب، التعليق من رجلي، وصعقي بالكهرباء، وخلع أظافر يدي ورجلي، وفرك جروحي بالملح " (الرجيب، 2010، 197-198).

في هذا المكان العدائي الذي تحمل له النفس صفة الكره، والإحساس بالضغط الجسدي والنفسي، وقعت الشخصية دون إرادتها واختيارها، وبالتالي فإن هذه الأمكنة تكون مصدراً للخوف وللقلق ولرعب للذات، ويكون مصدر ذلك اغتراب الشخصية عن المكان المألوف، كما أن الرجيب يصور لاحقاً أن التعذيب الوحشي الذي تعرضت له الشخصية أثر عليها وغير مجرى حياتها.

والسجن في رواية (أما بعد) جاء مشابها للواقع المرجعي أو مقارباً له، حيث حاول الرجيب أن يمازج بين الصورة الواقعية لسجون العراق والصورة الذهنية المتخيلة التي نسجتها اللغة الروائية كأنه يعيش وجدانياً مع هذا المكان الذي " يكبح الحياة أو يرفضها " (باشلار، 1980، 134).

جـ- أماكن أخرى:

1- المكان الثقافي:

يُعدُّ المكان الثقافي مكاناً امتزج بعادات سكانه وتقاليدهم وطريقة تفكيرهم وملامح بشرتهم، وهو ما يعرف " بحفريات المكان " (حسين، 2003، 32). من هنا ظهرت (حولّي) في رواية (بدرية) عن طريق اللون وملامح الناس كما ظهرت عن طريق العادات والتقاليد المرتبطة بالأرض والمكان، وقد وصف الرجيب الملامح العامة لـ (حولّي) في بداية الرواية : " **جنوب مدينة الكويت.. حيث مياه الآبار العذبة، وأشجار السدر المثقلة بالنبق.. مرتع طيور الربيع ومنتجعاتها.. ممر سيول الأمطار.. ومحطات لمستنقعات ما بعد المطر، الأراضي المنبسطة، المكسوة بالنوير والخبيز واخضرار يأخذ بالألباب،** ...،" (الرجيب، 1989، 20).

وكما نلاحظ، فإن علاقة الشخصية بالمكان علاقة وطيدة، والارتباط كبير بينهما، وفي مكان آخر من الرواية، نجد أن (حولّي) المكان اكتسبت قيمتها ووجودها من خلال علاقتها بالشخصية التي تعبر عنها، وتلتحم بها: "**قدت سيارتي باتجاه حولّي، ولم أجد حولّي التي تركتها، فقد تغيرت معالمها، واختفت كل ملامح الطفولة والذكريات الجميلة، فقد قامت الحكومة بتثمين ما تبقى من البيوت، فهدمت وبنيت الكثير من العمارات السكنية والمحلات التجارية ..**

ذهبت إلى مكان حّينا، ولم أجد ما يمكن أن أستدل عليه عدا مسجد ابن عويد، أما (البحرة) فقد تحولت إلى عمارات سكنية متراصة، تقطنها الجاليات العربية، وبعض الكويتيين. لم يكن هناك أثر للسدر، ولا لحوطة بوعيسى.. لا يوجد أي أثر لطفولتنا.. " (نفسه، 1989، 149).

وهنا نلمس أن الشخصية تحمل (حفريات) المكان القديم الذي التحم بالشخصية، حيث عاد بعد سنوات إلى المكان ليجده قد تغير تماماً ، ولكن ذكرياته عن المكان بقيت محفورة في ذاكرته كما هي.

2- الشوارع:

هي من الأماكن المفتوحة للشخصيات المتواجدة فيها، فالشارع أحد الملاذات للشخصيات الروائية، حيث تهرب من خلاله من ضيق الداخل المختنق إلى الخارج المفتوح، فقد جاء في رواية (موستيك):

" **فعبر سنوات فكرت بالهرب بعيداً عن عليكو، جمعت ما تبقى من حوائجها في بقجة ووضعت عباءتها على رأسها، وخرجت إلى الشارع، وأوقفت أول سيارة أجرة، ركبت وقلبها يخفق هلعاً، وعندما سألها السائق:**

- **وين ؟**

أجابت بسرعة :

- " **أي مكان** " (الرجيب، 2008، 135-136).

نلاحظ هنا خروج الشخصية الروائية (خيجوه) من المكان المغلق (البيت) إلى الشارع المكان المفتوح، وهي أماكن متاحة لكل أفراد المجتمع، فالشارع ليس ملكاً لأحد معين، حيث حررت خيجوه نفسها من مكان قيدها وانعدام حريتها إلى مكان أكثر حرية لا تقييد فيه، والشارع عادة يمنح الراوي مجالاً واسعاً لمعالجة موضوعات مرتبطة به، كما بدا واضحاً من خلال الاقتباس؛ إذ إن تصرف

خيجوه في الشارع أعطى السائق دلالات معينة حاول استثمارها لصالح رغباته؛ في حين كشف لها عن زيف المجتمع واتباعه الرذيلة في مجمله؛ مما أجبرها على العودة للبيت راضخة لنصيبها.

وفي رواية (ليتوال 2010) نجد أن الرجيب منح لشخصيته الحرية التي لم تجدها في البيت الذي عانت فيه الكثير؛ بالسير في الشارع؛ فيقول على لسان (شذى): " **عندما خرجت إلى الشارع أول مرة، بلا عباءة أو نقاب، كنت أشعر بالعري، وكأنني أسير بملابسي الداخلية في مكان عام، لكن سرعان ما استعدت لياقة الأناقة والثقة، سرعان ما استعدت ذاتي، كنت في الأيام الأولى فاقدة للتوازن، كنت أشتري بهوس الملابس الحديثة على الموضة، وأشتري كل أنواع العطور وأدوات المكياج، وقصصت شعري على موضة ألا غرسون** " (الرجيب، 2012،50).

فالرجيب هنا منح مستخدم الشارع سمة الحرية، وجعله بالنسبة له مكاناً مفضلاً عن الأماكن المفتوحة العامة الأخرى، يكتسب فيه ومن خلاله قدرة على الفعل والتغيير، فالمكان " يرتبط ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن أكثر صور الحرية البدائية، هي حرية الحركة " (يوسف، 1991، 86).

3- المكان المتخيل:

سبقت الإشارة إلى دور المكان المهم في تشكيل الشخصية الروائية، سواء كان واقعياً معيشاً، أو ذهنياً متخيلاً يحاول الروائي من خلاله صياغة الواقع صياغة جديدة؛ وهو لأجل تحقيق ذلك يمنح الأمكنة المتخيلة أسماء حقيقية معروفة في الواقع الخارجي؛ لأن المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصية الروائية سواء أكان شكلاً عبر التخيل الذهني للراوي، أم من خلال الواقع المعيش. ويحاول

من خلال عمله صياغة الواقع صياغة جديدة؛ لذلك يمنح الأمكنة، أسماء حقيقية معروفة في الواقع الخارجي؛ لأن " تعيين المكان يعمل –نصياً – على الإيهام بواقعية المكان الذي يحتضن الحدث " (حسين، 2000، 424)، ويسعى الروائي دائماً إلى أن يخلق " عالمـاً متخيلاً مقارباً للواقع المعيش " (حسين، 2003، 32).

ومن أمثلة ما ورد في تجربة الرجيب الروائية عن الأمكنة المتخيلة ما جاء في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم): " **كان قد باع البيت الريفي القديم، واشترى هذا البيت قرب ليفربول بدلاً عنه، وإضافة إلى هذا القصر، لديه بيت في لندن حيث يقضي معظم أيامه، ولديه ممتلكات أخرى متفرقة، بعضها في الهند المحتلة قرب البنجاب، ويساهم كذلك في رأس مال مصرفين مهّمين في لندن، ومداخيله ضخمة رغم إسرافه وتبذيره على حياة البذخ وليالي السهر في القصور** " (الرجيب، 2011، 71-72).

والحديث السابق هو عن الشاعر الإنكليزي (جون هوبكنز) الذي تتجسد في شخصيته شخصية سالم التي تعيش في الوقت الحاضر، فـ (هوبكنز) يرسل إشارات إلى (سالم) حول طريقة تعامله مع (شيخة) التي تتجسد في شخصيتها شخصية (ربيكا) عشيقة (هوبكنز). والمكان المتخيل لإقامة (هوبكنز) وأملاكه يبدو مكاناً عادياً يحمل مؤشرات واقعية من خلال ذكر المدن والبلدان التي يقع فيها، لتحقيق مزيد من الإيهام بالواقع، وإقناع القارئ بإمكانية تأثير تلك الشخوص المتخيلة في شخوص الرواية الحقيقين.

4- المكان المتحرك:

هو مكان غير مستقر، يهدف إلى تجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات، وغالباً ما يكون "المكان المتحرك موظفاً لغرض فكري سياسي بالدرجة الأولى " (النصير، 1995، 125).

ومن أمثلة الأمكنة المتحركة ما جاء في رواية (أما بعد): " **لم أعرف كم استغرقت رحلتنا، حيث توقفنا مع بقية الشاحنات للاستراحة، ولتناول الغداء، الذي رفض السائق مشاركتنا فيه، أو حتى شرب الماء من "مطّاراتنا "، على اعتبار أننا يهود نجسون، لكنها كانت رحلة طويلة ومملة، كنا صامتين معظم الوقت، نتحدث باقتضاب، خاصة أننا كنا نضطر إلى رفع أصواتنا بسبب الهواء، وصوت ماكينة الشاحنة المزعجة** " (الرجيب، 2010، 178-179).

وهنا استخدم الرجيب الشاحنة مكاناً متحركاً تنقل الركاب المهاجرين من الكويت إلى العراق، وجعل المكانين يشدان شخوص الشاحنة، فالكويت قضى فيها الركاب حياتهم، وتركوا فيها بيوتَهم ومحلاتِ هم التجارية وكثيراً من الذكريات الجميلة، حيث يتوقع أن يكون لهم الأمان في العراق، وأبرز الرجيب مستويات الفعل لدى السائق والركاب، فالسائق يرفض مشاركتهم في الطعام والشراب لأسباب عقدية وفكرية أدركها (يعقوب)؛ وبالتالي انعكس ذلك على عدم مشاركتهم في أي شيء آخر. وانعكس ذلك على الركاب أنفسهم؛ إذ إن الكلام بينهم كان مقتضباً وسريعاً بسبب الضجيج.

وقد صوّر لنا الراوي على لسان (يعقوب) حالة من التداعي انتابته خلال الرحلة؛ كشفت عن نفسّية مضطربة بفعل الظروف التي مرت بها، وأرهصت بما تختزنه الرواية من فعل سياسّي، ومواقف فكرية متنوعة: " **أثناء المسير، كنت أراقب أجساد العائلات، في الشاحنات الأخرى، التي تحولت إلى**

اللون الرمادي، وهي تهتز، وتارة أراقب نباتات الصحراء، وتارة أتوجه بناظري إلى السماء الزرقاء، لكنني كنت أشعر بشجن وحزن، ومر بذهني شريط ذكرياتي في الكويت، التي لا أعلم هل سأعود إليها أم لا " (الرجيب، 2010، 179).

فالإشارة إلى ملاحظة الاهتزاز، واللون الرماديّ، وتقليب النظر من مكان لآخر، والشعور بالشجن والحزن، واستحضار الذكريات، والقلق من احتمالية اللاعودة؛ أمور تنقل بينها (يعقوب) تنقله في مكان متحرك غير مستقر، انتقلت صفته إلى (يعقوب) نفسه.

ثم ينتقل الرجيب في الرواية نفسها إلى مكان متحرك آخر هو السفينة، والسفينة التي استخدمها الرجيب جمعت شخوصاً من جنسيات مختلفة لا رابط بينهم سوى أنهم يقصدون مكاناً واحداً هو (الكيان الصهيوني)، ومثلت السفينة في الرواية مرحلة قصيرة من رحلة طويلة؛ لذلك لم تدخل كليا في تركيب الرواية، حيث اعتمد الراوي على جعل السفينة وعاء تتجمع فيه شخوص من بلدان مختلفة، ولإعطاء طابع عدم الألفة بين الركاب لم يجعل الرجيب سطح السفينة مكان تعارف الشخصيات؛ إذ خلت السفينة من الحوار، إلا فيما يتعلق ببعض التداعيات والحوارات القصيرة التي جاءت على لسان يعقوب الشيوعي، وما يحمله من أفكار تنتقد الكيان الصهيوني: " **كانت رحلة الباخرة متعبة، أصبت خلالها بالتهاب رئوي، بسبب البرد والرطوبة، حيث كنت أنام وعشرات غيري على سطح السفينة، التي كانت تنقل آلاف المهاجرين اليهود الإيرانيين، ثم اليمنيين بعد توقفنا في ميناء عدن، كنت أشترك مع أحد الإيرانيين بلحاف صوفي، ولكنه لم يكن كافياً في الليالي الباردة، وخاصة عندما تشتد الرياح، وتصطدم الباخرة بالأمواج العالية، فنتبلل من رذاذها، وجعلني الغثيان والاستفراغ بسبب دوار البحر**

قليل الشهية، وكان زميلي الإيراني يجبرني على قضم لقمة خبز، سرعان ما تفرغها معدتي، وشعرت بالضعف والهزال، أكثر من ضعفي وهزالي أيام السجن " (الرجيب، 2010، 230).

وبهذا يكون الرجيب قد اكتفى بإعطاء الهوية العامة لركاب الباخرة ولرحلتهم المتعبة التي لن تكون نهاية المتاعب، بل بداية لتعب طويل يبتدئ بتواجد المهاجرين اليهود على أرض فلسطين.

ومن ثم، فإننا نستطيع القول إن الأماكن التي تناولها الرجيب في أعماله الروائيةاتخذت سماتِها بحسب طبيعة الحدث، وبتأثير الشخصية؛ مما شكل أحياناً مفارقات سردية، والأماكن في تجربة الرجيب لا تشكل حاضنة للأحداث، بل إن الأحداث هي التي تحتضن الأمكنة، وتتماهى فيها ألفتُها، وعدائيتُها ثم تعيدُتشكيلَها بحسب وجهة نظر الشخصية الفاعلة في السرد؛ فتنتقل من مكان أليف إلى مكان معادٍ، ومن معادٍ إلى أليف؛ إذ إن (الأليف) و(المعادي) هوية مؤقتة متغيرة، وهذا يؤكد لنا أن المكان في صورته المادية أحياناً هو كيانمحايد تلعب الشخصية الروائية دوراً مهماً في تفعيله وإبراز دوره؛ لأنها تؤثر في المكان كما تتأثر به، تبعاً لأنواعها، ولآليات تقديمها، ولطبيعة وجودها في الزمان الذي يؤثر في المكان إلى حد بعيد، يمكن الوقوف على أبعاده في تضاعيف المبحث الثاني من هذا الفصل.

المبحث الثاني: زمنية المكان في روايات الرجيب:

إن " المكان لا يعيش منعزلاً عن بقية عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة، مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد " (بحراوي، 1995، 26)، وهنا يأتي الزمن في مقدمة تلك المكونات التي تربطها علاقة حميمية بالمكان، وتقول نبيلة إبراهيم إن: " الزمان والمكان متداخلان، بحيث يستحيل الفصل بينهما، فلا مكان بدون زمان، ولا زمان بدون مكان " (إبراهيم، 1995، 160)، وعلاقة الزمان بالمكان يمكن أن تماثل علاقة عضوية " علاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأول إلا بوجود الآخر، ولا تكون الحياة إلا بوجودهما معا، فإذا كان المكان مستقلاً عن الزمن، فهو مكان ميت، وكذلك الحال للجسم الذي يستقل عن العقل، فيخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة أخرى " (حموده، 2006، 20).

ومن هذا المنطلق سنخضع المكان في روايات الرجيب لمقاربة تطبيقية، تقف بنا على تأثير الزمان فيه، وخضوعه له، في إطار علاقات بنائية تربط الحاضر بالماضي، وتصل أيامنا بما انقطع عبر التاريخ.

أ- المدينة:

كان للمرحلة العمرية التي قضاها الرجيب في مدينة (حولّي) الكويتية أثرها الكبير في نتاجه الروائي، وقد ارتبطت في ذاكرة الرجيب بزمن الطفولة، وانعكست على الحاضر بفقدان الإحساس بالبراءة زماناً ومكاناً ، فـ (حولّي المكان) ارتبطت بذاكرته الطفولية على أنها: " **الأراضي المنبسطة، المكسوة بالنّوير والخبيز واخضرار يأخذ الألباب.. السماء الزرقاء.. صافية نقية، أو يسبح الغيم فيها**

بجذل.. الظلال المنعشة في الصيف.. ودفء المواقد والحكايات في الشتاء.. " (الرجيب، 1989، 20-21).

أما (حولّي الزمان) فحفظت منها الذاكرة: " **زمان الحب المذبوح.. والشعر كجرح مفتوح.. زمان الخرافة والرهبة.. زمان الحواري المتعرجة.. والحوائط النصف نصف.. طين واسمنت.. زمان أخاذ..** " (الرجيب، 1989، 21).

إن هذا التصوير الذي يقدمه الرجيب لـ (حولّي) يفرض على الدارس أن يتعامل مع زمكانية طفولته ليس على أساس بعدها الجغرافي، وإنما على أساس ما جاء على لسان باشلار في قوله: " موضوعية التاريخ النفسي مع الجغرافيا لا تستطيع أن تحدد الوجود الحقيقي لطفولتنا، لأن الطفولة أكبر بكثير من واقعها الجغرافي .. إنه على مستوى حلم اليقظة، لا الواقع تطل طفولتنا حية ونافعة شاعرياً في داخلنا " (باشلار، 1980، 53).

والمدينة في روايات الرجيب هي مكان رئيس تدور فيه الأحداث بإمكانيات كبيرة متاحة؛ نظراً لما تحتويه من شخصيات متناقضة، ومتداخلة، ولما يدور فيها من علاقات اجتماعية، متفاوتة ومتعارضة، ومتداخلة.

في رواية (بدرية) تخضع مدينة حولّي لمنطق الزمكانية؛ لأن الرواية بنيت على زمنين، وقد قدمنا في ثنايا البحث زمن الطفولة، وهو الزمن الماضي الذي قصته علينا شخصية الراوي الذي عاد إلى المكان بعد غياب استمر اثنتي عشرة سنة، ليسترجع ذكرياته فيه، وصولاً إلى الزمن الحاضر الذي قدم له الرجيب صورة موحشة من وجهة نظر الراوي: "**قدت سيارتي باتجاه حولّي، ولم أجد حولّي التي**

تركتها، فقد تغيرت معالمها، واختفت كل ملامح الطفولة والذكريات الجميلة " (الرجيب، 1989، 149).

ويظهر هنا أن ارتباط الكاتب بزمن الطفولة وبراءتها وحنينه إليه؛ حول المكان في واقع السرد إلى مكان موحش لم يجد فيه ما يبحث عنه.

والمدينة في رواية (ليتوال 2010) قد تمثل فكرة أو رمزاً، لا واقعاً محدداً مع أنه يذكر مدناً لها وجود حقيقي: " **في باريس التي عاشت فيها أكثر من سبع سنوات، يحترم الناس الفنانين والأدباء، ويستقبلون استقبالاً فخماً، حتى عند رئيس الجمهورية، وتوضع أسماؤهم في لوائح الشرف، أو عظماء فرنسا إلى جانب العلماء والأبطال التاريخيين** " (الرجيب، 2012، 22).

وهنا نرى أنّ المدينة أصبحت فكرة ورمزاً لتقدير الأدباء، بعكس المدن العربية التي لا تقدر الأدباء والفنانين بحسب ما يلمح إليه الكاتب في الرواية.

وينتقل الكاتب بعد ذلك إلى تصوير الكويت، وكيف تم تحول العادات فيها بحسب الظروف التي استجدت على حياة (شذى) " **فجأة تحولت ألوان النساء الزاهية، إلى اللون الأسود، وتغير الضحك والفرح والابتسام، إلى التجهم والكآبة، وتغيرت المعلومات التي درستها في منهاج التربية الإسلامية، وتعلمتها من أهلها، واستجدت عليها معلومات لم تسمعها من جدها، الذي كان إمام مسجد وخطيباً، فحتى جدها كان يحب سماع فن السامري والفن البحري، هكذا نشأت.**

كل شيء كان عادياً ومألوفاً، أصبح حراماً ومكروهاً " (نفسه، 2012، 23-24).

وهنا تعود ذاكرة الماضي مرة أخرى إلى المدينة، فالحاضر أصبح مليئاً بقائمة كبيرة من الممنوعات والمحظورات، أما في الماضي فقد كانت المدينة رحيمة رؤوفة بأبنائها على الرغم من أن التدين في الماضي كان موجوداً أيضاً كما في الحاضر، ولكن دون تعصب أعمى، وهذا ما يجعل التأويل الزمكاني يحمل السلبية المتمثلة في الحاضر والإيجابية المتمثلة في الماضي.

وكان الرجيب في رواية (أما بعد) قد صوّر الماضي على أنه زمن إيجابي في حين عدّ الحاضر زمناً سلبياً؛ " **كانت العائلات المجتمعة، تتصرف وكأنها بالعراق، فكانوا يطبخون الباجة والكباب، والسمك المسقوف، الذي يدفن مع الجمر بالأرض، وكان الكبار منهم، يتذكرون شوارع العراق، وذكرياتهم فيها، وأصدقاءهم الذين فارقوهم هناك، وكان بعضهم يبكي عند تذكر وطنهم الذي أخرجوا منه قسراً، ورغم كل السنوات التي قضوها في إسرائيل، إلا أنهم ما زالوا يعتبرون أنفسهم عراقيين، ولا يشعرون بالانتماء إلى إسرائيل** " (الرجيب، 2010، 102-103).

ب- البيوت:

تنوعت علاقة الشخصيات الروائية في أعمال الرجيب بالبيوت، وهي أماكن لصيقة بالشخصيات بحكم ما تقتضيه متطلبات الحياة والمعيشة، وكان ذلك التنوع شديد الصّلة بإحساس تلك الشخصيات بالزمن؛ لذلك نرى في علاقة الشخصيات بالبيوت صفة التذبذب التي تتراوح بين نفور وحب، وبين الاحتماء بها والهرب منها؛ فالبيوت التي كانت تدب فيها الحياة في الماضي تصبح في الحاضر سجناً، ومكان اختفاء للبراءة؛ ففي رواية (بدرية) يتجسد ذلك في المقطع التالي: " **وفي صباح اليوم التالي عندما اقتربنا من الباب العالي لمنزل بونشمي، وشاهدنا آثار عرس البارحة، والتي أصبحت كئيبة،**

اكتشفنا فجأة أن بدرية قد اختفت وراء هذا الباب الكبير الموصد، ولن نراها بعد الآن .. " (الرجيب، 1989، 81).

وهنا يحول الرجيب بيت (بونشمي) الكبير الذي يحوي غرفاً واسعةً، ومكاناً للبهائم، والذي تدب فيه الحياة من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل، إلى سجن بحسب واقع الحال الذي استجد على (بدرية).

وفي رواية (ليتوال 2010) يورد الرجيب مقارنة بين بيتين لهما انطباعان مختلفان، فشذى تتذكر بيت أبيها (الزمن الماضي) بألفة وإحساس عميق بالحب، بينما بيت الزوجية (الزمن الحاضر) أصبح سجناً ومقيداً للحرية: " **ولكن متى تعتاد السجن ولائحة الممنوعات، فبعد أن كانت البنت المدللة في بيت أبيها، وكانت تحصل على أي شيء تريده، أصبحت محرومة من أبسط الأشياء في بيت زوجها، كانت آخر العنقود والبنت الوحيدة بين ثلاثة صبيان، وجميع من في البيت يريد إرضاءها وسعادتها، أصبحت فجأة في أجواء وروائح ومناظر غير مألوفة، انتزعت من أجواء الفرح، إلى أجواء الكآبة، انتقلت من بيت ستائره مفتوحة على الشمس، إلى آخر مسدل الستائر** " (الرجيب، 2012، 12).

وهنا يظهر جلياً أن الزمن الماضي هو زمن النقاء والصفاء، وأن الزمن الحاضر هو زمن تشوه وتقييد للحرية، وهو أقرب ما يكون للسجن.

وبذلك، نستطيع القول إن علاقة الزمان بالمكان اشتملت على نوعين هما: علاقة حميمية، وتمثلت في الزمن الماضي، وعلاقة معادية، تمثلت في الزمن الحاضر، وأن العداء للبيت جاء نتيجة للتشويه الذي ألحقه به الزمن، فالستائر المسدلة لم تكن لتضفي لمسة جمالية على البيت، وإنما جاءت لتعزله

عن محيطه، وتسجن ساكنيه في عزلة وقيد، والباب العالي الموصد لم يُضِفْ ناحية جمالية تعطي إيحاء بأن البيت كالقصر، بل للتأكيد بأن (بدرية) قد تم احتجازها خلفه باسم الزواج.

جـ- المقهى:

يستخدم الرجيب لفظين للدلالة على المقهى هما (المقهى والكافيه)، ولا يمزج بينهما، والمقهى استخدمه الرجيب في إطار بعدين، هما: البعد الماضي والحاضر، فجاء البعد الماضي للمقهى على أنه مكان بناء وتكوين للشخصية؛ إذ نرى الكاتب يفتح المقهى بدلالات ذات معانٍ رمزية تأويلية؛ لأن " نظامنا المكاني تتحد ملامحه وطبيعته من خلال تدرج يكمل حركة الشخص ونمو وعيه " (هال، 1997، 4).

والاقتباس التالي من رواية (أما بعد) يمثل البعد الأول زمن البناء والإعمار الفكري لدى رواد المقهى: " **تجولت في الشوارع، ثم تذكرت الرسالة، فاتجهت إلى مقهى أبو نواس، جلست وطلبت شايا، وسألت صبي المقهى عن سامر، فقال سيأتي بعد قليل، انتظرت في مكاني، وكان الرواد يأتون أفراداً وجماعات، ويحتلون الطاولات، وترتفع أياديهم بالسلام:**

- " **الله يساعدك** " .
- " **الله بالخير** " .

ويبدأون بالنقاش حول أمور أعرفها ولا أعرفها، ويذكرون اسماء لا أعرفها، مثل جان بول سارتر، تروتسكي، بليخانوف، ومصطلحات مثل الوجودية، العبثية، المنشفية، والبولشفية، حتى شعرت بالجهل وبقلة معرفتي " (الرجيب، 2010، 203–204).

فالرواد هنا هم الذين شكلوا مناخ المقهى، ومنحوه التعدد الثقافي الواضح في الاقتباس.

أما الاقتباس الثاني للمقهى، فيعبر عن التغيير الذي طرأ على المقهى بفعل الزمن، فالزمن الحاضر جعل رواد المقهى في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) يختلفون عن رواده في الزمن الماضي: " **كان خلفهم مجموعة من الشباب، يلبسون جينزات أو بنطولونات قصيرة ضيقة، ويصففون شعورهم بطريقة (spikey)، بعضهم لديه سكسوكة غريبة،وبعضهم كان يلبس عقالاً ، كانوا يدخنون الشيشة، ويلمحون لشيخة وصديقتها، بكلمات بذيئة، ولكنهما لم يأبها لهم، اقترب أحد الشباب، ووضع ذراعه على كتف شيخة، ووضع ورقة كتب عليها رقم هاتفه، وقال بوقاحة:**

- " **اتصلي فيني الليلة** " (الرجيب، 2011،281).

وفي مقارنة بين الزمنين نستطيع اكتشاف التغير الذي أصاب رواد المقهى، فالرواد في الماضي اقتصروا على الرجال، بينما في الزمن الحاضر، أصبح الرواد من الرجال والنساء، وكذلك فإننا نكتشف أن الموضوعات التي كانت مطروقة في الماضي هي موضوعات فكرية ثقافية وسياسية، بينما في الزمن الحاضر، أصبح المقهى مكانا لمغازلة الفتيات بالطريقة التي وردت في الاقتباس.

واستخدام (الكافيه) بدلاً من (المقهى) جاء للتعبير عن مدى التغيير الذي طال (المكان) عبر الزمن، وقد عّبر عنه المشهد التالي في رواية (اليوم التالي لأمس): " **وضعت نظاراتها السوداء على عينيها، كي تعطيها الحرية بالمراقبة، كانت الطاولة تضم مجموعة من النساء قد يكن في أواخر الثلاثينيات من أعمارهن أو بداية الأربعينيات، كلهن محجبات، بعضهن سمينات، بينهن فتاة قد تكون في السادسة أو السابعة عشرة من عمرها، محجبة ونحيلة جداً، حتى بدت ملابسها أكبر من مقاسها، كانت النساء وكأنهن يتحدثن في وقت واحد، ارتفع صوت إحداهن:**

- **" الحمد لله والشكر، هذه علامات القيامة، بنات مفصخات يلبسون لبس الصبيان، وشباب كأنهم بنات، لبسهم وأشكالهم ".**

ردت أخرى:

- **" لعن الله المتشبهات بالرجال والمتشبهين بالنساء ".**

كانت طاولتهن ملأى بالأطباق، قالت أخرى :

- **" ما عاد أكو حب، ولا أخلاق المغازل والتحرش في كل مكان، بالعلن ".**

وأخرى:

- **" وين أهلهم عنهم "؟**

قال عبد الرحمن لفطومة من خلف صفحات الكتاب:

- " **انتبهي للبنت** "

كانت الفتاة النحيلة، تعبث بجهاز هاتفها النقال من تحت الطاولة، مستغلة انشغال الجميع بالنقاش... " (الرجيب، 2009، 114-115).

والمشهد السابق يؤكد أن التغّير الحادث بفعل الزمن على المقهى لم يقتصر على تغير الرواد والأحاديث التي تدور في المقهى، بل عمل على تغيير وظيفة المكان، إذ انتقل من مكان ثقافة وجدالات سياسية إلى مكان لمغازلة الفتيات، ثم إلى مكان يتناول فيه الرواد الوجبات الخفيفة، والأحاديث التي تدور فيه أصبحت عامة وبسيطة قد لا يكون لها معنى.

د- المتحف:

ارتبط (المتحف المكان) في أعمال الرجيب الروائية مع الزمان بعلاقة تاريخية تحويلية، ونقصد بذلك فعل الزمن على المكان، وأثره في تحويله وتغيير وظيفته. ففي رواية (ليتوال 2010) تمثل : " **جلست على مقعد حجري، في ساحة اللوفر الفسيحة، أمام النافورة والهرم الزجاجي، والمبنى التاريخي الرائع للمتحف، الذي بني أول مرة كقلعة على يد فيليب أوغست عام 1190م، ثم تحول إلى قصر اللوفر، سكن فيه ملوك فرنسا، وكان آخرهم لويس الرابع عشر، الذي غادره إلى قصر فرساي عام 1672م** " (الرجيب، 2012، 85-86).

فالمتحف عبارة عن قلعة تاريخية، تحولت بفعل الزمن إلى قصر مخصص لسكن ملوك فرنسا، ثم صار متحفاً، وهنا تم الربط بين زمكان المتحف وزمكان القلعة والقصر، فالمتحف ينتمي للزمن الحاضر، بينما القلعة والقصر أثران تاريخيان ينتميان للزمن الماضي.

ومن خلال دراستنا للبنية الزمكانية في تجربة الرجيب الروائية في هذا الفصل من الدراسة، فإننا نستطيع تلخيص النتائج بما يلي:

1- شكّل الزمن أهمية كبيرة في أعمال الرجيب الروائية، فأسهمت تقنيتا الاسترجاع والاستباق في كسر رتابة التسلسل الزمني التراتبي للأحداث، وكان لكثرة الاسترجاعات الزمنية في رواياته، على حساب المفارقات الزمنية الأخرى، دلالة على أهمية الزمن الماضي الذي شكل في مجمل أعماله زمن النقاء والصفاء، في مقابل الزمن الحاضر زمن التشويه والضبابية.

2- جاء المكان في أعمال الرجيب الروائية مرتبطاً بطبيعة الحدث، ومتأثراً بها، فالأماكن لدى الرجيب لم تكن حاضنة للحدث، بل إن الأحداث هي التي شكلت المكان، وقد انشطر المكان بحسب الزمن الذي يؤطره إلى ثلاثة أنواع:

أ- أماكن أليفة: وقد مثلنا لها بدور العبادة، والبيت، والحقول والحدائق، والمقهى.

ب-أماكن معادية: وقد مثلنا لها بالغرفة، والملهى، والسجن.

جـ- أماكن أخرى اختلط فيها الشعور بالألفة والعداوة، وقد مثلنا عليها بالشوارع، والمكان الثقافي، والمكان المتحرك، والمكان المتخيل.

3- تعالق الزمن بالمكان عبر علاقات مختلفة، دلّت عليها وعبرت عنها تلك التغيرات التي أصابت بعض الأماكن، وأفقدتها هُويتها بفعل الزمن، كما حصل في المدينة، والمقهى، والبيت، والمتحف.

4- كان للزمان وللمكان أثر واضح في شخوص الروايات الذين عبروا في أشكالهم، وفي أقوالهم، وفي أفعالهم عن شدة تعالق بين هذه العناصر الروائية الثلاثة؛ ممّا يحفز على تخصيص الشخصية الروائية بمبحث خاص في هذه الدراسة، تدرس فيه على وفق رؤية زمكانية.

الفصل الرابع

رؤية زمكانية لعناصر في البنية الروائية

أولاً : الإحداثيات الزّمكانية للمناص والتناص في روايات الرجيب.

تمهيد

- المبحث الأول: المناص

1- زمكانية العناوين

2- زمكانية الهوامش

3- زمكانية المقدمات

- المبحث الثاني: التناص

أ) الأثر الديني

ب) التناص التاريخي

ثانياً: الشخصية في روايات الرجيب في ضوء رؤية زمكانية.

تمهيد

المبحث الأول: شخصية المثقف ... رؤية زمكانية.

المبحث الثاني: الشخصية الشعبية ... رؤية زمكانية.

المبحث الثالث: الشخصية السلطوية ... رؤية زمكانية.

أولا : الإحداثيات الزّمكانية للمناص والتناص في روايات الرجيب.

تمهيد:

يأتي الحديث عن الإحداثيات الزمكانية للمناص (النص الموازي) وللتناص في روايات الرجيب في إطار الحديث العام عن شعرية النصوص بمعنى أدبيتها؛ إذ إن " الشعرية متاحة للشاعر وغير الشاعر، للموسيقي، وللرسام، وللقاص، وللروائي، وكاتب المقالة، ومن الضروري حتميا أن تتُقصّى في وسيط تجسّدها المطلق وهو النص اللغوي... " (أبو ديب، 1987، 144). والشعرية تتسع " لتتجلّى في مختلف مستويات التعبير في الرواية، كالسرد، والحوار، والتناص، وغير ذلك " (بوتور، 1992، 16).

وقد وجد جيرار جنيت في مصطلح (التعالي النصي) موضوعاً لشعرية النص بالمعنى الذي شرحناه، واتسع مصطلحه لعلاقات عبر نصّية عديدة، تمثلت فيما يلي:

1- التناص: وهو حضور فعلي لنص في نص آخر، ويسّمى التفاعل النصي، وله صور عديدة.
2- المناص (النص الموازي): وهي العلاقة التي يقيمها النصّ مع محيطه النصي المباشر، ويتكون من إشارات تكميلية، مثل: العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور.
3- الميتناص: وهي العلاقة الواصفة، علاقة التعليق التي تربط نصاًبآخر يُ تحدث عنه دون استشهاد.

4- النص المفرّع (Hyper texte): وتكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل، التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.

5- معمارية النص: وهي خاصة بالأنواع الفنية والأجناس الأدبية (الأحمد، 2002، 176) نقلاً عن (جنيت، 1986، 90-91).

المبحث الأول: المناص

تبرز علاقة (المناص) من بين العلاقات التي يقيمها النص مع محيطه الخارجي، ويطلق عليها (النص الموازي)، الذي تقوم العلاقة بينه وبين النص على المجاورة، وهذا يعني أن المناص يشكل بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، ويمكن تعريفه بأنه يمثل: " علاقة النص المتن بالعنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية؛ المقدمات، الملحقات، الذيول، التنبيهات، التوطئة، التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية الموجودة تحت الصفحات، النهائيات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية، فكرة الكتاب، الأمثلة والشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وكل الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية: مثل المخطوطات المنسوخة، التوقيعات، كتابة المؤلف الشخصية (بخط يده). كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل، وهي عبارة عن عتبات أولية بها، تدخل إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة " (الأحمد، 2002، 279).

وسنقف فيما يلي على أبرز الإحداثيات الزمكانية لعلاقة المناص (النص الموازي) كما وردت في روايات الرجيب.

1- زمكانية العناوين:

يعدّ جيرار جنيت من أهم النقاد والدارسين الغربيين الذين احتفوا بدراسة النص الموازي، وقد جعل العنوان الرئيسي في مقدمة فضاء النص المحيط؛ فالعنوان أصبح يلعب دوراً بارزاً ومهماً في العمل الروائي، فهو: " من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، وهو سلطة النص، وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه. يساهم في تفسيره، وفك غموضه، لذا عُني المؤلف بعنونة نصوصه، لأنه مفتاح إجرائي به نفتح مغالق النص سيميائياً (حمداوي، 1997، 107).

فالمؤلف لا يضع عنوانه اعتباطاً ، بل يتقصد من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تسهم في فك رموزه سواء أكان ذلك في صياغته وتركيبه أم في دلالته وتعالقه بالنص اللاحق؛ إذ " ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النّصي، ومتجاوب، قبل ذلك، مع البناء النّصي بطريقة تتطلب الكشف " (قطوس، 2001، 53-54)؛ ولهذا فإن دلالة العنوان تبقى غائبة، مراوغة، عصية على القبض، تحتمل التأويلات، الأمر الذي يدفع القارئ إلى تحديد دلالة العنوان، من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلالياً ولغوياً ، فالعنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى. بمعنى أن العنوان يولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيدولوجية (حمداوي، 1997، 106).

والقارئ يملك الحق في التساؤل عن مكونات العنوان، هل هو اسم لأحد أبطال الرواية؟ أم هو فضاء مكاني؟ ولعلّه يتسع ليحمل دلالات زمكانية؛ فـ " العنوان ظاهر وبارز ومعترض، فهو أول لقاء

مادي (فيزيقي) محسوس بين القارئ والكاتب / أو للقارئ بالكاتب، فكأن العنوان يعترض ويظهر ويبرز أمام القارئ معلناً عن نفسه " (قطوس، 2001، 31)، ولهذا فإنني سأحاول عبر المقاربة لعناوين روايات الرجيب أن أكشف عن الإحداثيات الزمكانية التي تضمنتها.

حملت أعمال الرجيب الروائية نوعين من العناوين: أولها عناوين تعالقت مع المتن الروائي لغوياً وتركيبياً وهي: (بدرية، موستيك، أما بعد، ليتوال 2010)، والثاني عناوين تعالقت مع المتن الروائي دلالياً وهي: (اليوم التالي لأمس، الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم).

الروايات التي تعالقت عناوينها مع المتن الروائي لغوياً وتركيبياً:

سنبدأ بالروايات التي تعالقت عناوينها مع المتن الروائي لغوياً وتركيبياً، فعلى المستوى اللغوي التركيبي نجد أن عناوين تلك الروايات دائمة الحضور في الرواية، وكأنها علامة سيميائية مشعةٌ بنى عليها نسيج النص من بداية الرواية، وبعضها من الصفحة الأولى، وربما تتبادر أسئلة حول العنوان من أي منطلق أتى؟ وهل هو تجسيد واختصار لموضوع النص؟ أم هو محاولة لإعادة الاعتبار للأفراد في زمن الإحساس بالغربة عن الذات والشعور بالمرارة، وانكسار الروح، والفقر والظلم، والبحث عن العدالة والحرية؟

في رواية (بدرية) يعرف الكاتب (بدرية) بما يدل على أنها بحدّ ذاتها فضاء مكاني وزماني: " **كل فتياتنا فيهن شيء من بدرية .. الشعر الفاحم، البشرة الحنطية الناعمة، الثغر الأنثوي، الغنج والدلال غاليا الثمن، الروح المحبة للحياة، والاستعداد للحب، والاستعداد لقتل المحبوب حباً، النظرات الولهى، الرموش، والحواجب.. كل فتاة كويتية هي بدرية** " (الرجيب، 1989، 21-22).

ويتكرر ورود اسم (بدرية) في جلّ صفحات الرواية، بل يكاد يتكرر في الصفحة الواحدة أحياناً مرات عديدة، مشعاً بدلالات ذلك الاسم الذي جعل عنواناً للرواية.

ورواية (موستيك) يقيمها الرجيب على حادثة احتراق بئر نفط في أحد الحقول بسبب اهمال العامل موستيك، ويؤرخها بقوله: " **حدثت يوم الأحد 3 كانون الثاني / يناير 1965، أي قبل اثنتين وثلاثين سنة، وقد كان من الممكن أن تمر وتنسى لولا فضولي الصحفي**" (الرجيب، 2008، 11)؛ ولأن الحادثة المشار إليها، مرتبطة بشخصية (موستيك)؛ فإن اسمه يحضر في جلّ صفحات الرواية.

ورواية (ليتوال 2010)، عنوانها يحمل الزّمكانيةويُ شرح ذلك على لسان شذى: " **فهل اخترت اسم روايتي ليتوال 2010 تيمناً بكافيه ليتوال 1903 ؟ أم أن الأمر جاء بلا وعي مني، أنني في عام 2010 وجدت نفسي في مفترق طرق رئيسية في الحياة؟** " (الرجيب، 2012، 28)؛ ولعل الكاتب يجيب عن سؤال (شذى)، بجعل اسم (ليتوال) يتكرر مشعاً في أغلب صفحات الرواية.

ورواية (أما بعد) وضح الرجيب أن تسميتها توحي بما تحمله من معاني الزّمكانية كما ظهر في قول يعقوب: " **ابتسم يعقوب ابتسامة شاحبة، ووضح :**

- **عندما علمني موسى الكتابة، علمني كذلك أصول كتابة الرسائل، قال لي:**
- **بعد السلام والتحية، تكتب (أما بعد) قبل الدخول في تفاصيل الموضوع، ومن يومها أبدأ حديثي أو كتابتي بـ (أما بعد)، حتى أصبحت لازمة لي..** " (الرجيب، 2010، 46)، وقد حافظ (يعقوب) على هذه العبارة، بجعلها لازمة له عند البدء بأي حديث، خلال كتابته سيرة حياته، وتصويره لها.

وهكذا؛ فإن متن كل رواية من الروايات السابقة، ظل مشعاً بإشاراته المباشرة لما أضاءت بها عناوينها.

وتتحقق الدلالة المكانية لهذه العناوين من كونها محتاجة في تواجدها إلى حيز مكاني فمن غير المنطق أن تحقق هذه العناوين كينونتها خارج الحيز المكاني. أما الدلالة الزمانية فقد بدت في (موستيك)، وفي (ليتوال 2010) من خلال ما قدمناه سابقاً حول الروايتين.

ومن خلال ما سبق يتضح جلياً أن العناوين السابقة لروايات وليد الرجيب قد حملت إشارات زمكانية أكدتها مضامينها، وأضافت للروايات قيمة جمالية وفنية عالية، بما تثيره في نفس المتلقي من تشويق ودافعية، للوقوف على طبيعة تعالق تلك العناوين بمتون تلك الروايات.

الروايات التي تعالقت عناوينها مع المتن الروائي دلالياً:

عنوان رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) يحمل تركيباً دلالياً مأخوذاً من قانون بقاء الطاقة، أو قانون بقاء المادة (الطاقة لا تفنى ولا تستحدث من عدم)، ولكن تتحول من صورة لأخرى، وقانون بقاء المادة (المادة لا تفنى ولا تستحدث من عدم)، وهنا عمد الرجيب إلى سحب كلمة المادة أو الطاقة واستبدال كلمة الحب بها، فالحب قيمة لا تفقد عمقها وثراءها الذاتي، وهو إحالة على البدايات، وقد استخدم الرجيب بقية القانون العلمي في اسم الرواية دلالة على التحول من صورة لأخرى، وأن الإنسان قد يعيش حيوات مختلفة وفي أزمنة مختلفة، وهذا ما بدا واضحاً في قوله في تقديم الرواية: " **وعملت جلسات العودة إلى الماضي لنفسي، فاكتشفت أنني كنت شاعراً إنجليزياً، قد يكون اسمي (جون هوبكنز)، وذلك في أعوام 1800م، والحياة التي قبلها، في أعوام 1700 م، كنت كاتباً في**

البلاط الملكي البريطاني، ومت كبيراً بالسن، ورأيت نفسي وأنا أموت، أما الحياة السابقة والثالثة فقد كنت في الحضارة الإغريقية، ... " (الرجيب، 2011، 9-10).

ونستطيع إبراز الزمكانية في العنوان من خلال الأفعال المضارعة المسبوقة بـ (لا) النافية (لا يستحدث ولا يفنى)، في دلالة على الاستمرارية وتأكيداً لكون الحب يعود مرات عديدة وعبر حيوات مختلفة.

وأما رواية (اليوم التالي لأمس) فالعنوان فيها عبارة عن ظرفي زمان محددين بمكان في اللاوعي، وهذا العنوان يحمل تأويلات كثيرة بما يضمره الكاتب؛ وبالإضافة للزمن الواضح من خلال ظرفي الزمان، فإنه لا يمكن أن يتخلى عن المكان الذي ستجري فيه أحداث هذه الأيام.

أما العناوين الفرعية داخل الرواية فتعرف بأنها " مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب الجمهور المستهدف " (حماد، 1998، 61)، وهي تلك العناوين التي من شأنها خلخلة التهيؤ الذي يضعه العنوان الرئيس، أو على الأقل من شأنها خلق هامش من التلقي المغاير للتلقي الأول.

وقد جاءت أعمال الرجيب الروائية محملة بالعناوين الفرعية داخل المتن الروائي عدا رواية (بدرية) التي خلت تماماً من العناوين الفرعية؛ لكنها اعتمدت تقسيم المشاهد المصورة استرجاعاً إلى لوحات مرقمة بدءاً بالرقم (1)، وانتهاء بالرقم (24)، وسأشير عند الحديث عن المقدمات لمقدماتها: (ضوء، حولّي المكان، وحولّي الزمان، وحولّي بدرية) التي استهل بها الكاتب الرواية قبل الدخول في متنها بتفاصيله. أما بقية الروايات فقد حملت عناوين فرعية عديدة، وذلك على النحو التالي: حملت رواية

(موستيك) (8) عناوين فرعية، ورواية (اليوم التالي لأمس) (24) عنواناً ، ورواية (أما بعد) (30) عنواناً ، ورواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) (43) عنواناً فرعياً،ورواية (ليتوال 2010) (33) عنواناً .

واللافت أن عناوين رواية (موستيك) تدل على الزمن، فقد استهل الكاتب الرواية بتأريخها في عنوان جانبي: " – **الأحد 3 كانون الثاني / يناير 1965**

– **الساعة التاسعة صباحاً** " (الرجيب، 2008، 16)، وكان عنوان قسمها الثامن الساعة الثانية عشرة ظهراً ، لتمثل أقسامها كلّها بين تلك الساعات الثلاث، الزمنَ الذي استغرقته أحداث الرواية، وما بينها من تاريخ وحكايات.

أما العناوين الفرعية في الروايات الأربع الأخرى، فقد جاءت عناوين مكانية أو زمانية، أو كلمات بالإيطالية أو بالفرنسية. ومن أمثلة العناوين الفرعية في رواية (اليوم التالي لأمس): " **(هي، الاستيقاظ في اليوم الأول للسنة)، (هو، عشية رأس السنة)، (هي، عشية رأس السنة)، (صباح اليوم التالي للنظارات)، (والغياب والحضور)،.. وغيرها**" (الرجيب، 2009، 18–28–33– 102–275) وفي رواية (أما بعد): " **(استراحة)، (الشاي البارد)، (الطريق المتربة)، (دفء الشمس)، (أرض الميعاد)،..وغيرها**" (الرجيب، 32،2010–57– 177—239–245)، وفي رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم): " **(لحظة الاحتراق)، (روائح روما)، (وكانت وأصبحت ليسا بالضرورة أخوات)، (والأربعاء)، (وشيشة)، .. وغيرها** " (الرجيب، 2011، 126–144–167–268–280)، وفي رواية

(ليتول 2010): " **(قدماي)، (والرابعة صباحاً)، (وأراك غداً)، (أليس كذلك)، (وحصار)،..وغيرها** " (الرجيب، 2012، 49-107-132-223).

وكما نلاحظ أن العناوين الفرعية قد تنوعت ما بين الزمان والمكان، وهذا ما يصلها بالزمكانية شكلياً مثلما تتصل بها في متونها ومضامينها.

2- زمكانية الهوامش:

تلحق الهوامش بالنص الروائي في أسفل صفحات الرواية، وخارج المتن الروائي؛ لإضاءته وتفسيره من جميع الجوانب اللغوية، والمعرفية، والإصطلاحية، وهي تشكل نصاً مستقلاً بذاته على الرغم من موقعها على هامش النص الروائي الذي بدأ يستفيد من تقنية الهوامش، لا سيما مع النصوص الروائية الجديدة والحداثية التي انزاحت عن الكتابة الكلاسيكية.

وليست الزّمكانية المقصودة في الهوامش كتلك التي بدت في العناوين؛ فهي لم تكن مرتبطة بما ورد فيها متعالقاً بالمكان أو بالزمان، ولكنني أعني بها زمكانية حضورها في متن الرواية من حيث مواضعها، وأزمنة إحساس القارئ بأهمية اللجوء إليها، وبضرورة الإفادة منها، ليتحقق الفهم المنشود للرواية.

فقد لجأ الرجيب في رواياته لاستخدام الحواشي والهوامش قصد الشرح أحياناً، ولتوضيح معاني المفردات التي كانت ترد فيها من لغات أخرى، أو للتعريف بأعلام ذكروا، أو مصطلحات تستخدم في تلك اللغات في أحايين أخرى؛ فأورد مفردات ومصطلحات فارسية في رواية **(موستيك)** لأن معظم

شخوص الرواية من أصول إيرانية؛ الأمر الذي اقتضى استعانته بـ (40) حاشية (هامشاً) لتفسير مفرداتهم وحواراتهم التي حافظ فيها على لغتهم الأصلية. علماً أنه كان يورد معانيها بين قوسين في المتن، وكأننا به يحرص على عدم قطع حبال الفكر والانسجام بين القارئ والنص، حين يضطر للرجوع للحاشية (الهامش) لفهم الكلام الذي يدور بين الشخوص أحياناً، كما في هذا الحوار الذي دار بين (دي علي) و(أم خيجوه)، ونلاحظ فيه أن الكاتب عاد لوضع تفسيراته الموضوعة بين قوسين في هامش الصفحة:

" بفرما ". (تفضلي)

قالت فاتي وهي تعصر ثوبها قرب ثديها تارة، وتضعه في فمها تارة، اقتربت منها فقالت دي علي:

- **" سلام فاتي حال شما خوبه". (سلام فاتي هل أحوالك جيده)**
- **" سلام بجها جطورن"؟ (سلام كيف العيال)**
- **" الحمد لله همه خوبن ". (الحمد لله جميعهم بخير)**
- **" أب ميخاي "؟ (هل تريدين ماء)**
- **" نا خيلي ممنون، خيجوه كوجاس "؟ (لا شكراً جزيلاً، أين خيجوه)**
- **خيجوه.. خيجوه..** " (الرجيب، 2008، 129).

وفي موضع آخر ترد في المتن كلمة (كال) فيكتب في هامش الصفحة: (**يطلق على زائر كربلاء (كال) فيقال مثلاً كال فلان، كما يطلق على من يحج إلى مكة (حاج))** (نفسه، 2008، 34).

واستخدم الرجيب في رواية (أما بعد) (32) حاشية جاءت لتوضيح معاني كلمات أو مصطلحات وردت في المتن بالعبرية والروسية، مثل ما ورد في الحاشية (9): **(السفرديم)**، وهي تعني بها **(الشرقيون)**، وفي الحاشية (22): **(بوكير توف)**، وهي تعني **(صباح الخير)** بالعبرية، وفي حاشية (30): **(السبات)**، وهي تعني **(يوم عطلة السبت اليهودية)** (الرجيب ،2010، 36-128-225).

أما في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) فقد استخدم الرجيب (29) حاشية جاءت لتفسير معاني مفردات وعبارات إيطالية وإنجليزية، مثل ما ورد في الحاشية (1) **(Past life)** وتعني **(الحياة السابقة)**، وكذلك في الحاشية (2) كلمة **(Salve)** وتعني **(مرحباً)** بالإيطالية (الرجيب، 2011، 11-31).

وفي رواية (ليتوال 2010) هناك (35) حاشية لتوضيح كلمات كتبت في الرواية باللغة الفرنسية، أو للتعريف بأعلام، كما في الحاشية (10): **(مهندس أمريكي من أصل صيني، صمم مدخل متحف اللوفر على شكل هرم زجاجي)**، حيث يقصد به (**I.M. PEI**)، وكذلك للتعريف بأماكن، كما في الحاشية (21): **(مطعم مشهور بشارع الشانزلزيه)**، حيث يقصد به (**fouquet**)، أو لتسمية أغان غربية: مثل ما جاء في الحاشية (23) وورد فيها **(الموت حباً)** ترجمة لاسم أغنية (**Morir de amor**) (الرجيب، 2012، 85-181-190)، وغير ذلك من الأمثلة التي زخرت بها رواية (ليتوال 2010) بفعل تلك العلاقات التي ربطت شذى بفرنسا قبل زواجها من خلال تعليمها هناك، وبعده في روايتها التي تخيلت أحداثها تجري في فرنسا.

وهكذا لعبت الهوامش على اختلاف محتواها في روايات الرجيب – أينما وردت، وبحسب أزمنة حضورها فيها بالنسبة لمتلقيها – دوراً مهّماً في إضاءة متون الروايات، وأسهمت في زيادة تفاعله معها؛ إذ إنه لن يغفل ما ورد فيها ليزداد فهمه لأبعاد المضمون الروائي الذي أراد الكاتب إيصاله والتعبير عنه.

3- زمكانية المقدمات:

في تقديمه لرواية (بدرية) يشير الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، بوضوح إلى الزمكانية بقوله: " **مكان بدرية: هنا (الكويت)، أما الزمان فهو غير محدد بالتقويم المتعارف عليه، وعليك إدراك معطياته من خلال ارتباطه البيئي بالناس والأحداث. نحن في الكويت عشرينات هذا القرن. أو سبعيناته، أو ما بينهما** " (الرجيب، 1989، 16)، فالمقدم يربط الزمان بالمكان في الرواية عبر استخدام ألفاظ صريحة توحي بالعلاقة الزمكانية.

وكان الرجيب قد قدم لرواية (بدرية) بمقدمات أربعة، بدأت بـ (ضوء) التي أحالتنا إلى المشهد (24) والأخير في الرواية التي يرويها راوٍ غاب اسمه، ولكنه حضر في المكان بعد غياب اثني عشر عاماً ليروي أحداث الرواية.

أما المقدمات: حولّي المكان، وحولّي الزمان، وحولّي بدرية؛ فقد سبقت الإشارة لمحتواها الزمكاني في مواضع أخرى من هذه الدراسة، واللافت أن الافتتاح بها وضع القارئ في جو الرواية من عتبتها الأولى.

وفي رواية (موستيك)، قدم الرجيب براءة ذمة، إذ يقول: " **هناك شيئان حقيقيان أعترف بهما في هذه الرواية.**

هما أمير الكويت الراحل الشيخ عبدالله السالم الصباح، والستينيات..

أما الباقي فهو خيال متكئ على واقع، فلا تساور أحداً نفسه برفع قضية علي " (الرجيب، 2008، 9)، وهنا إشارة واضحة إلى الزّمكان: المكان وهو الكويت، والزمان هو فترة الستينيات، وكذلك في استخدامه عبارة (الخيال المتكئ على واقع)، فالمعروف أن الخيال زمان، وأن الواقع مكان. ولعل الرجيب أراد تبرئة نفسه من تهمة يمكن أن تلفق إليه بـسبب الإيحاءات السياسية، وما يكْمن وراء دلالات الشخوص في الرواية.

وجاءت مقدمة رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) تحت عنوان توطئة واجبة، إذ قال: " **وعملت جلسات العودة إلى الماضي لنفسي، فاكتشفت أنني كنت شاعراً إنجليزياً، قد يكون اسمي (جون هوبكنز)، وذلك في أعوام 1800م، والحياة التي قبلها، في أعوام 1700م، كنت كاتباً في البلاط الملكي البريطاني، ومت كبيراً بالسن** " (الرجيب، 2011، 9)، وفي هذه التوطئة يتداخل الزمان بالمكان، وذلك في استخدامه للعامين 1700-1800، والبلاط الملكي البريطاني، وهذا يدل على توظيفه التاريخ زمكانياً في روايته بدءاً من توطئته لها، وقد رأى أنها واجبة.

المبحث الثاني: التناص

تمهيد:

يُعدّ مصطلح التناص كما طّورته جوليا كريستيفا – من دراسة جيرار جنيت في أعمال دستويفسكي – بمعنى: " (التفاعل النصي) الذي يجعل من كل نص امتصاصاً (تشّرباً) وتحويلاً لنصوص أخرى أُدخلت فيه بتقنيات مختلفة، وكان يُنظر إلى التناص عندها في الشعر كما في النثر " (السالم، 2014، 146)، الذي شاع وأصبح مستخدماً بشكل واسع في النقد العربي الحديث، وتقول نهلة الأحمد بأن التناص: " هو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضاراً واضحاً، وتضمينها في النص عن طريق آليات كثيرة ظاهرة كـ (الاستشهاد) وأقل ظهوراً كـ (الإلماح) (الأحمد،2002، 284).

كما أن ظاهرة التناص ظاهرة موجودة في نقدنا العربي القديم بمسميات مختلفة، منها التضمين، والاقتباس، والسرق. ولكنها في النقد الحديث أخذت متجهاً آخر أكثر سعة وشمولاً، فأصبح التناص يعّبر عن فهم أعمق، بحيث أنه لا يوجد نص جديد إلا ويعتمد على نص سابق. فهو دخول نص في نص، أو اعتماد نص لاحق على نص سابق، حتى إنه لا يوجد شاعرٌ أو مبدعٌ إلا ويفيدُ من غيره. ولكن الفرق بين ما يسمى في النقد العربي القديم بالسرق وبين التناص، أن هذا الأخير ليس مذموماً أو معيباً مادامت مرجعيات الّنص الأول واضحة ومعروفة. بحيث يفيد النص اللاحق من توظيف النص السابق لغايات فنية وجمالية وإبداعية.

ويمكن القول إنّ التناصّ بمفهومه الذي أشرت إليه لم يوظّف في روايات الرجيب، ولكنه جاء فيها على شكل متفاعلات نصّية دينية أو تاريخية، يمكن أن يلمحها القارئ، ويعول عليها في فهم الرواية.

أ- المتفاعل النصّي الدينّي :

حضر المتفاعل النصّي الدينّي في أعمال الرجيب الروائية بعيداً عن الاقتباس المباشر من القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة، ولكن القارئ يستطيع أن يلحظ مدى التأثر بالآيات القرآنية، وكأنها حاضرة في متن النص الروائي؛ لأن الاستناد على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية يأتي بهدف أن " تثري النص بإيحاءات جمالية، ودلالات معنوية وفنية " (سلام، 2010، 106)

ومما جاء بالاعتماد على النص القرآني نأخذ مثالاً من رواية (ليتوال 2010) ضمن محاورة جرت بين (شذى) وزوجها: " - **لا تدخلين محلات فيها بياعين رجاجيل** ".

- " **إن شاء الله** ".
- " **إبتعدي عن الأماكن اللي فيها شباب** ".
- " "**إن شاء الله** ".
- " **لا تدخلين سينما** ".
- " **إن شاء الله** ".
- " **قولي حق صديقتك لا تلبس كعب عالي** ".
- " **إن شاء الله** ".
- " **اتصلي فيني كل شوية** ".

- " **إن شاء الله** " (الرجيب، 2012، 26-27).

لقد حضر في المشهد السابق من الرواية المضمون الوارد في قوله تعالى ﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَداً (23) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَداً﴾ " (سورة الكهف الآية:23 – 24).

وكما نرى، فإن المتفاعل النصّي الدينّي المقصود هنا اكتسب دلالته من خلال السياق الذي ورد فيه إذ يُفسَّر ذكر عبارة (إن شاء الله) على النحو الذي ورد في الرواية تفسيراً نفسياً؛ فتكرارها على لسان شذى كان يرضي زوجها الذي فرض عليها أموراً عديدة من باب التدّين والمحافظة، وهي بذلك تقنعه بأنها قد رضخت لأوامره واستجابت لرغباته.

ومن أمثلة الأثر الديني في روايات الرجيب ما جاء في رواية (بدرية): " **وكيف كان بونشمي قلقاً من إغضاب المولى وهو يسأل رجل الدين حول نيته في الزواج من هذه الفتاة، ولكن رجل الدين أخبره بعدما عانقه أن الأمة لن تصلح إلا بوجود الصالحين من أمثاله الذين ينشغلون بأحوال المسلمين أكثر من انشغالهم بأحوالهم الخاصة، ولذا يجب الاتكال على الله في فعل خير كهذا** " (الرجيب، 1989، 71).

وهذا الاقتباس جاء ليدل على حالة الانحراف الفكري السائد عند الإقطاعي (بونشمي) ورجل الدين في حولي، إذ إن صلاح المسلمين سيكون عبر زواج بونشمي العجوز من بدرية التي لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها " **الوحدة فينا كبرت وقامت تخاف الله، والطريق هذا ما فيه إلا الخيبة والكسافة، مأجور بونشمي اللي ما بغى البنت تضيع وهي بعدها بنت أربعتش..** " (نفسه، 1989، 72)، وكلمة

(أربعتش) تعني أربعة عشر، والانحراف الفكري الذي يصوره الرجيب لم يقف عند رجل الدين وبونشمي، بل امتد إلى الأهالي الذين رأوا في إقدام بونشمي على الزواج من طفلة أمراً دينياً يؤجر عليه ويمكن القول إن التّناص هنا لا يُفهم بالطريقة التي بّيناها سابقاً خلال طرح مفهومه، لكننا نقصد به هذا الفهم الخاطئ للدين، وبطريقة منحرفة، تساعد من يمثلونه من رجاله الوصوليين الانتهازيين على تحقيق مرادهم، لكنها لا تبنى على التناص بمفهومه النقدي.

واستكمالاً لحضور فكرة التأثر الديني المرتبط أحياناً بالأفكار المجتمعية والعادات والتقاليد، ظهرت في الرواية نفسها فكرة استدعاء من يقوم بالقراءة على المريض وتبخير المكان؛ لأجل طرد الجن، أو العين، وهذا ما قامت به زوجة فلاح بعدما تم ضربه من قبل (مستر هندرسون) بالفلقة، وأُدميت قدماه بالضرب؛ "**استدعت (أم شملان)، ...، كما أنها تصنع أدعية وتقوم بطقوس الزار وطرد الجن..** " (نفسه، 1989، 66).

ويمكن لقارئ رواية (بدرية) أن يلمح حضوراً لأثر دينّي في الميثولوجيا الشعبية، وذلك في قولهم عند مباركتهم لـ (بونشمي) حين عقد قرانه على (بدرية): " **منك المال ومنها العيال**" (نفسه، 1989، 74)، وفيه تأثر ملموس بالآية الكريمة (المال والبنون زينة الحياة الدنيا..) (سورة الكهف، 46)؛ فقد وظفت هذه المقولة الشعبية الدارجة هذه الآية التي تحصر زينة الحياة الدنيا في المال والبنين بحسب فهم قاصر لدى البعض، كما أن في قولهم (منك المال) تأثر واضح بقوله تعالى (الرجال قوامون على النساء..) (سورة النساء، 34)، وتلك الآية التي تتحدث عن قوامة الرجل على المرأة قوامة إنفاق في جزء منها.

ومن باب التفاعل النصّي المفتوح في هذه الرواية ليكون تفاعلاً بالمعنى، والدلالات، وكذلك النصوص، ذكر الرجيب اسم لعبة شعبية هي (الخروف المسلسل) ، وكتب نصّها حرفياً كما تدور بين اللاعبين: "

- **أتريدون أن تلعبوا لعبة (الخروف المسلسل)؟**
- **تراجع بعضنا إلى الخلف وشهقت الفتيات فأردفت بدرية :**
- **أتريدون.. ها؟**

هززنا الرؤوس فعلمتنا وحفظنا واستمتعنا بما سنفعله فاختارت أقبحاً وأمسكت طرف (دشداشته) وبدأنا اللعب فأتى صوتها الشجي شجياً:

- **(خروف مسلسل)**

ونحن نرد بصوت واحد:

- **(هدّوه)**
- **(تراه ياكم)**
- **(هدّوه)**
- **(خرب هواكم)**
- **(هدّوه)**
- **(في ريوله قراحة)**
- **(هدّوه)**
- **(كبر البراحة)**

- **(هدّوه)**

ثم يترنم صوتها كنوح الأم الثكلى يشق سكون الليل:

- **(إذا جاتكم الغيمة البيضة شتقولون)**

فنرد مقلدين صوت الخراف:

- **(مـــا..ء)**
- **(إذا جاتكم الغيمة الصفرا شتقولون)**
- **(مـــا..ء)**
- **(إذا جاتكم الغيمة الحمرا شتقولون)**
- **(مـــا..ء)**

ثم فتحت عينيها وحملقت فتراجعنا:

- **(وإذا جاتكم الغيمة السودا.. شتقولون)**
- **(مـــا..ء مـــا..ء)** (الرجيب، 1989، 27-28).

ب-المتفاعل النصّي التاريخي :

تأتي رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) لتقدم نفسها معتمدة على مصادر تاريخية لتجميع صورة الشاعر الإنجليزي (جون هوبكنز) وقد انطلق الرجيب من ذلك بـ " الوعي بحدود الكتابة التاريخية وبسلطة الكتابة الروائية بصفتها ذاكرة مفتوحة تغوص بواسطة التخييل، الذي يتأسس على منطق الإحساس، والتبصر، والذاكرة، والتجربة، والمعيش " (برادة، 2008، 5).

وقد اعتمد الرجيب في ذلك على الحقائق العامة لحياة هوبكنز والعصر الذي عاش فيه: " – **هل بإمكانك معرفة في أي مدينة تعيش؟**

يأخذ وقتاً أقصر ليقول:

- **لندن.**
- **ممتاز وهل يمكنك معرفة التاريخ أو الحقبة، إذا كانت بقربك جريدة أو رزنامة.**

يقطب سالم جبينه كأنه يبحث قبل أن يجيب:

- **1850.**

هل تستطيع أن ترى شكلك في مرآة أو زجاج نافذة أو مستنقع، لكنه يقاطعها وكأنه استذكر:

- **الوقت صيف، وأنا خارج من المقهى أنتظر عربتي مع السائق مستنداً إلى عصاي ذات المقبض المذهب.**
- **إذاً أنت غني.**
- **نعم .. العربة يجرها حصانان أسودان.**

تتركه يسترسل بينما تعابير وجهه تتغير، بعد فترة صمت تسأله:

- **ما اسمك**

أجاب فوراً:

- **جون هوبكنز** " (الرجيب، 2011، 15-16).

وكما نلاحظ هنا فإن الرجيب يعمد إلى محاورة مسيرة الشاعر الإنجليزي (جون هوبكنز) الذي سيفضي في النهاية إلى الانغماس في حياته الجوانية مستخدماً حياة هوبكنز " وعاء لآثار مستديمة ودالة، أو دليلاً أركيولوجياً تحتوي معالمه عمقاً تاريخياً من حيث إنها تظهر وتعمل في زمن متواتر أو ذي ديمومة مديدة " (حميش، 2006، 20-21)؛ فالرواية تقوم على خلق علاقة متوازية بين الحاضر متمثلاً بسالم وشيخة، والماضي متمثلاً بهوبكنز وربيكا.

وكان الرجيب قد قدم لروايته بما أسماه (توطئة واجبة)، ذكر فيها أنه أراد في الرواية الكتابة عن شخص يحسّ في الحقيقة أنه مازال يعيش فيه، ويتأثر به، واللافت أن ذلك الشخص موجود في التاريخ فعلاً بشخصيات ثلاث بينها الرجيب في قوله: " **وعملت جلسات العودة إلى الماضي لنفسي، فاكتشفت أنني كنت شاعراً إنجليزياً، قد يكون اسمي (جون هوبكنز)، وذلك في أعوام 1800م، والحياة التي قبلها، في أعوام 1700م، كنت كاتباً في البلاط الملكي البريطاني، ومت كبيراً بالسن، ورأيت نفسي وأنا أموت، أما الحياة السابقة والثالثة فقد كنت في الحضارة الإغريقية، وهذا يفسر حبي لأجواء البحر المتوسط، وكل ما يتعلق به، وكذلك حبي للتاريخ اليوناني، وقصص الإلياذة منذ كنت صغيراً.**

وعندما فكرت أن أكتب عن حياتي السابقة، قررت أولاً الرجوع للتاريخ، وبحثت في الإنترنت، ووجدت شخصيات كثيرة باسم جون هوبكنز، فيهم الشاعر، والفنان التشكيلي، والمفكر الذي أسس جامعة هامة " (الرجيب، 2011، 9-10).

ويمكن لمن ينعم النظر في مجمل روايات الرجيب أن يلحظ أنها تتكئ في بناها مضمونياً على حوادث تاريخية مرت بأهل الكويت، وأثرت في نفوسهم، وأسهمت في تطوير مجريات حياتهم عبر السنين، وقد أشرنا لتلك الأبعاد التاريخية في معرض تلخيصنا للروايات، وخلال وقفاتنا عليها في تضاعيف هذه الدراسة بحسب موضوعاتها الفرعية.

ثانياً: الشخصية في روايات الرجيب في ضوء رؤية زمكانية

تمهيد:

إذا كان الزمان والمكان من أهم المباحث السردية التي على أساسها يتبلور أي نص روائي، فإن هذه البنية الزمكانية لا تتحدد أو تبين ملامحها إلا من خلال التحامها بعنصر سردي آخر، وهو الشخصية الروائية؛ التي تأتي أهميتها في الرواية وكونها عنصراً من عناصرها انطلاقاً من كون الرواية تهتم بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، بل إنه القوة الواعية التي يدور في فلكها كل ما يمكن للرواية أن تهتم بتصويره؛ وبناء عليه، فإنه " لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي.. ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعدّ العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي " (بحراوي، 1995، 20).

ولقد سبقت الإشارة في هذه الدراسة إلى أن (الشخصية والمكان والزمان) تشكل وحدة موضوعية بنائية، وأنها تدخل في علاقات جوهرية يصعب الفصل بين تأثيرها الفني، وأن العلاقة التي تربط العناصر الثلاثة (الشخصية – الزمان – المكان) هي علاقة تبادلية منتجة؛ لأن " المكان الاجتماعي هو الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، كما أنه يحمل جزءاً من أخلاقّيات ساكنيه وأفكارهم ووعيهم " (شاهين، 1997، 92)؛ فالشخصية تعيش في " مكان ما ذي تجليات خاصة، وتتخذ منه مواقف محددة، وهذا ما ينتج عن مجموعة من التفاعلات الفوقية والتحتية، فالمكان

هو الذي يمكن الشخصية من الوجود، ويجعل الحدث الروائي أمراً ممكن الوقوع " (أحمد، 2005، 13).

وبنية الزمان تأتي لإزاحة النقاب عن المرحلة الاجتماعية التاريخية التي عاشتها الشخصية الروائية في المكان (نفسه، 2005، 13)، فالزمان ينير جوانب الشخصية، وهذه البنيات (الشخصية الزمان، المكان) " تتصف بالترابط، والاتساق والتكامل في مجرى عملية الحكي، مشكلة نسقاً بنائياً له خصائصه وتجلياته " (نفسه، 2005، 14)

وبهذا تكون العلاقة بين الزمان والمكان والشخصية علاقة جدلية تلازمية؛ فلا يكون المكان في الرواية مجرد مساحة أو تضاريس طبيعية أو متخيلة تحيط بالشخوص أو يتحركون فيها، بل يكون مرآة عاكسة لحقيقة الشخصية، وتؤثر طبيعته في تفاصيل حياتها، في حين يرصد الزمان جميع الجوانب الخفية للشخصية، ويكشف أعماقها وأبعاد مستواها الفكري، ويتلون بدوره بدلالات ذاتية وموضوعية بحسب ما تضفيه عليه شخصيات الرواية من أحاسيس ومشاعر تقرب زمناً بعيداً، أو تختصر مدداً طويلة، ويستعين الكاتب بتقنيات عديدة لتحقيق ذلك روائياً. (انظر: قاسم، 1984، 84، زعرب، 2006، 62)

وسنحاول إجراء مقاربة تطبيقية للكشف عن العلاقة التي ربطت بين البنية الزمكانية والشخصيات الروائية في روايات الرجيب، ومن أجل ذلك قمنا بتوزيع الشخصيات في أعماله إلى ثلاث فئات: الشخصية المثقفة، والشخصية الشعبية، والشخصية السلطوية.

المبحث الأول: شخصية المثقف... رؤية زمكانية:

تُعدّ شخصية المثقف من أبرز الشخصيات التي " اتجه الروائيون إلى إبراز صوتها داخل كتاباتهم الروائية " (عبدالعالي، 2012، 44) حتى أصبحت واحدة من الشخصيات الرئيسية التي هيمنت على الرواية العربية، وتعددت آراء الباحثين حول وضع تعريف لما تعنيه كلمة (مثقف) فذهب بعضهم إلى أنه كل من ربط وجوده ومصيره بمجموعة من القيم، غير أن البعض نظر إليه على أنه ذلك الإنسان الذي تلقى تعليماً منظماً في مدرسة أو معهد أو جامعة، وحاز نتيجة ذلك على شهادة علمية، وأصبح يزاول مهنة، فالمهنة عند أصحاب هذا الرأي العنصر الحاسم في تعريف المثقف، كالمهندسين الفنيين، ورجال المحاماة والتدريس–الباحث الجامعي والمعلمين–ورجال الفلسفة والفكر، والعاملين في ميادين الأدب والفن، وفي بعض الأحيان المتعلم البسيط(عيد، 1998، 185).

وقد برز دور المثقف في الرواية العربية؛ لأنه يقوم بدور قيادي، هو المشاركة المباشرة في الحياة العملية، وبنائها وتنظيمها، ومن خلال هذا الدور، فهو يسعى إلى " تغيير عقلية المجتمع وتوعيته، وتعويده على تحكيم العقل والمنطق، بدل الأهواء والمصالح الآنية " (ابن عبدالحي، 1992، 173)، ولكن غالباً ما يصطدم المثقف بحواجز مجتمعية كثيرة ومتنوعة، ونتيجة لذلك، فإن المثقف يتجه إما للاعتزال، أي يختار أن يعيش بعيداً عن المجتمع (مغترباً في الذات)، وهو مستقر داخل مجتمعه، لكنه منعزل عنه، والعزلة هنا استعمال آخر لمصطلح اغتراب، ....، أو يفضل أن يهجر المجتمع عبر الرحيل إلى خارج الوطن الأصلي،فيعيش مغترباً مهاجراً إلى بلد أجنبي أو عربي، مع ملاحظة ما يصحبه من معاناة (عيد، 1998، 287).

وفي أعمال الرجيب الروائية، نلاحظ تعدد الأصوات المثقفة، وتعدد حالاتها، وتنوع طرق بوحها، واختلاف تفاعلاتها مع المكان والزمان. ففي رواية (ليتوال 2010) تبرز شخصية (شذى) بوصفها أهم شخصية مثقفة في الرواية، حيث يصورها الكاتب وقد خرجت من بيئة مثقفة؛ وهذا ما جعل عقليتها تختلف عن الآخرين " **قبل أن تذهب إلى الدراسة في السربون، لم يكن لديها موقف سلبي من الأدب والفن، رغم أن أسرتها محافظة بالمعنى الكويتي، ملتزمة بالصلاة والصوم وتعاليم الإسلام، إلا أن والدها كان يقرأ لنجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، وكان يستمع باحترام لأم كلثوم وعبد الوهاب، ويحفظ شعر أحمد شوقي، وإيليا أبو ماضي ..** " (الرجيب، 2012، 22-23).

وشذى الشخصية المثقفة في الرواية حملت في اسمها دلالات وتأويلات عديدة، فمعنى الاسم هو الرائحة الطيبة الزكية، رائحة العطر والمسك، وهي في الرواية تحاول أن تنشر طيبها في مجتمع يقمع المرأة، ويقيد حريتها حتى في التفكير، والاختلاء بنفسها وأفكارها، وتصطدم شذى بقائمة كبيرة من الممنوعات التي يفرضها الزوج عليها، فلا تجد وسيلة للخروج من ذلك الحصار الذي يضربه الزوج على حياتها سوى باللجوء إلى الكتابة، وتخيل نفسها في شخصية أخرى نسجتها من خيالها تحاكي ذاتها المقموعة، محاولة التمرد على هذا القمع في الشخصية المعادلة لها في الرواية.

ويبرز الرجيب في رواية (ليتوال 2010) تأثر شذى من تحول الزمان والمكان والتغير الذي يحدث في طريقة حياتها، فنرى أن الزمان قد تحول من النقاء إلى التلوث، والمكان من الألفة والكمال إلى التشوه والمعاداة، كما أننا نلاحظ أن حياة شذى قد انقلبت من فتاة مدللة في بيت أبيها إلى زوجة مقيدة " **أدركت منذ اليوم الأول للزواج، أن الجميع خدعها وكذب عليها، عندما صوروا لها الحياة الجديدة**

كجنة أرضية، وعندما صوروا لها الأمان والاستقرار في ظل الرجل، كلهم كانوا كذابين، فالحائط أفضل بكثير من الرجل " (الرجيب، 2012، 17).

وهنا تصل الشخصية الروائية إلى حد تتخذ فيه موقفاً من الجميع وتعدّهم قد مارسوا الكذب عليها لإقناعها بالزواج، وأن الزواج الذي أقنعوها به لم يكن سوى سجن وتقييد لحريتها.

والشخصيات المثقفة في أعمال الرجيب الروائية تكاد تتشابه في تقوقعها على نفسها وخذلانها من المجتمع الذي تعيش فيه، فهي تصطدم بالعادات والتقاليد الاجتماعية والنظرة العامة للمجتمع الكويتي، حتى تلجأ الشخصية الروائية المثقفة إلى الاعتزال والاغتراب، كما حصل مع (عبدالرحمن) في رواية (اليوم التالي لأمس)؛ إذ " **ولطالما ظن أن هذا العالم الذي اختاره لنفسه منذ صغره، وغرق فيه بكليته، قوقعة عزلته حتى عن أقرب الناس إليه، بمن فيهم أبناؤه، حاول عندما كانوا صغاراً أن يفتح عقولهم على آفاقه، لكن اهتماماتهم ظلت تختلف تماماً عما يعشقه ويغذي روحه** " (الرجيب، 2009، 14).

وكما نلاحظ هنا أن (عبدالرحمن) يغوص في اعتزاله حتى داخل منزله، وأنه وصل إلى درجة من الاستكانة والخضوع لم يتمكن من خلالها أن يؤثر في أبنائه الصغار، لذلك استكان لحالة من الاغتراب، وعاش متقوقعاً على ذاته.

والشخصيات المثقفة في أعمال الرجيب الروائية تواجه تحديات ترفضها، لأنها تتناقض مع فكرها، لذلك نرى أن الشخصية المثقفة التي رسمها الرجيب في أعماله تتخبط بين أن تتخلى عن فكرها وحريتها التي تؤمن بها، وتصرفاتها التي تعتقد أنها تخصها وحدها، ولا أحد له سلطان عليها لصالح

المجتمع، أو أنها تكون مستعدة للوقوف في وجه العادات والتقاليد المجتمعية، وتتحمل نتائج ذلك " **أنا أتكلم عن تخلُّف شامل، كل شيء عيب وغلط، من غير استثناء، حتى الحاجات الأساسية للإنسان، مثل الجنس، هذه الغريزة الفطرية، يعلّمونا من ننولد، أن احنا نكره أجسامنا** " (الرجيب، 2011، 203).

والمقطع السابق جاء على لسان (شيخة) الشخصية الروائية الرئيسة في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم)، وقد اختارت أن تعيش في الغرب بدلاً من بلدها الكويت خدمة لما تؤمن به من أفكار ونظرتها للحرية، فهي ترى أن الإنسان يستطيع أن يعيش بالطريقة التي يريد دون ضوابط مجتمعية حتى الضوابط الأخلاقية تتخلى عنها، وترى أوروبا أنموذجاً لتحقيق ذلك " **شوف الناس دار مدارك يقدرون يعّبرون عن محبتهم في أي مكان، حتى الخليجي يقدر هني يحط إيده بإيد زوجته، بعد هذا إذا ما بالغ بتصرفاته، لأنه مكبوت في بلده** " (الرجيب، 2011، 203).

وفي قولها السّابق تشجع شيخة الآخرين من أبناء بلدها والبلدان المجاورة على السّفر والاغتراب في بلدان أخرى، للهروب من الكبت في بلدانهم، وبهذا يشير الرجيب إلى أن الزمن الحاضر بالّنسبة للشخصية الروائية أفضل من الزمن الماضي.

ونرى أن الشخصية المثقفة في أعمال الرجيب الروائية تعيش دورتين، تتقسمان بين الماضي والحاضر، فالماضي قد تكون فيه الشخصية تألف المكان فيغمرها النشاط والحيوية والاندفاع نحو الحياة كما في حالة (شذى) في رواية (ليتوال 2010) و(يعقوب) في رواية (أما بعد) فيعقوب الذي

جمعه بالمكان (الكويت) الاستقرار والثبات، يحنّ إلى ذلك الزمن الجميل قائلاً : " **وأتخيل ذلك الزمان الجميل، وأتذكر بلدي الكويت الذي ولدت وعشت فيه طفولتي وشبابي** " (الرجيب، 2010، 19).

وهو يستقر أخيراً في فلسطين، بعد أن هاجر من الكويت إلى العراق، ومن ثم إلى فلسطين خلال موجة هجرة اليهود إلى الكيان الصهيوني، ويعقوب الذي يعتنق الشيوعية يبقى متعلقاً بالكويت، ثم نرى تلك الشخصية في الزمن الحاضر مختلفة عن الزمان الماضي؛ إذ تحولت من شخصية ثورية تعمل من أجل الحزب الشيوعي إلى شخصية تركن إلى الاستكانة والخضوع، ولا يربطها بالمكان سوى الترحال والتيه.

وبعض الشخصيات تكون على عكس ما ذكرنا، فالماضي لديها يمثل حالة من الاستكانة والخضوع، والحاضر هو الحيوية والاندفاع نحو الحياة " **قد يكون قدوم سنة جديدة سبباً لانبعاث رغبة في شيء جديد، وقد يكون هذا الفاصل الوهمي ذريعة أو دافعاً لفعل شيء ما لحياتها التعسة، لرمي حجر في بحيرتها الآسنة** " (الرجيب، 2009، 36).

فالحاضر في رواية (اليوم التالي لأمس) أعطى فطومة التي تحدث عنها الراوي في الاقتباس السابق دافعاً لحياة جديدة من خلال بداية سنة قادمة، بعدما كان الزمان الماضي يشكل بالنسبة إليها مرحلة الضياع. وهذا هو ما لمسناه في رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) حين أصابت شيخة حالة اندفاع للحياة عندما أصبحت تعيش في الغرب.

وعلى الرغم من تنوع أفكار الشخصيات المثقفة في أعمال الرجيب الروائية، وتعدّد أهدافها، فهي تشترك جميعها في مواجهة الاستبداد المجتمعي المتمثل في العادات والتقاليد التي يصوغها المجتمع،

مع وجود اختلاف بين الأفراد في التعامل معها، وكذلك فإن الشخصيات المثقفة لدى الرجيب تشعر بعدم تقبل فكرها من قبل الآخرين، وتفتقد القدرة على الحوار والاستماع، وأصبحت تعيش حالة من الإحساس بالاغتراب والرفض، وبالتالي المعاناة، وهذا ما ظهر واضحاً في عدم انسجامها مع مجتمعها أو زمانها الذي تعيشه، إضافة إلى حملها نظرة عدائية للمكان، وإحساسها بعدم التوافق معه؛ فقد أصبح يحاصرها ولا يقدر على احتوائها أو تقدر بدورها على التأقلم معه.

المبحث الثاني: الشخصية الشعبية... رؤية زمكانية:

تُعَدّ الشخصية الشعبية في أعمال الرجيب الروائية نمطاً لأبناء الطبقة الكادحة، التي تعاني من تفسخات المجتمع وسوءاته، وتحاول هذه الشخصيات جاهدة أن تذلل الصعاب التي تعترضها، لذلك، فإننا نلاحظ فاعلية تلك الشخصيات داخل المنظومة السردية ومشاركتها فيها، ولعل أبرز عملين في أعمال الرجيب الروائية تظهر فيهما الشخصية الشعبية واضحة، ولها علاقة وطيدة بالبنية الزمكانية هما رواية (بدرية) و رواية (موستيك).

في رواية (بدرية) تظهر الشخصية الشعبية في مجتمع تسوده طبقة سلطوية، تمثلت في (بونشمي) و(الإنجليز)، وتمثلت طبقة الشخصيات الشعبية في (بدرية، فلاح، فهد، بومساعد، وبوعلي). وبدرية هي محور الرواية ورمزيتها: " **لم نكن نعرف لبدرية أما ولا أبا، فنحن نراها في كل البيوت** " (الرجيب، 1989، 25)، فبدرية رمز، ليس الهدف منه نقل معاناة شخصية واحدة، بل هي رمز للشعب الكويتي زمن الإقطاع والإنجليز، قبل ظهور النفط وأثناء التنقيب عنه.

وتتغير شخصية بدرية المفعمة بالحياة بفعل دولاب الزمن، حيث تختفي – باختفائها عن طريق زواجها القصري من بونشمي– الطيبة والبراءة، فهي لم تكن تبخل بحبها على أحد، بل كانت منبع الحنان والعطف " **اختفت بدرية واختفت معها أجواء البراءة والمرح والدفء** " (نفسه، 1989، 81).

فالزمن الحاضر زمن اختفاء بدرية، هو زمن اختفاء الأشياء الجميلة في حياة سكان حولّي، واختفاء البراءة من فتيات حولّي، بل من فتيات الكويت " **كل فتاة كويتية هي بدرية** " (نفسه، 1989، 82).

إن (بدرية) ترمز للكويت أيام الحرية، والصفاء، والمحبة، إنه الزمن الماضي، أما الزمن الحاضر فهو زمن الاستعمار والإقطاع المتمثل بسيطرة (بونشمي) على قطاع العمال، والإنجليز على مرافق الحياة الأخرى، وهنا يظهر الرجيب التعاون الذي كان قائماً بين بونشمي والإنجليز. والمكان في الزمن الماضي كان حولّي بأكملها، أما الزمن الحاضر فقد تمثل ببيت (بونشمي) ذي الأسوار العالية والأبواب الموصدة. أما شخصية فلاح، فقد اتسمت بالثورية والوقوف في وجه (بونشمي) والإنجليز؛ فعندما تلقى بوصالح صفعة من أحد الإنجليز على وجهه قال له فلاح: " **بأميمتي الغالية لأنسي هالحَمَرْ حليب أمه.. حنا أيدك اللي ترد الإهانة يا بوصالح**" (الرجيب، 1989، 49).

ويركز الرجيب في رواية (بدرية) على شخصية فلاح، بوصفه أنموذجاً للثائر ضد الاستبداد والقهر، وضد الطبقة التي تتحكم في عمل الآخرين وقوتهم، وأيضاً على الصلابة في مواجهة الإقطاعي (بونشمي) رغم الحاجة للعمل لتأمين قوته وقوت عياله " **كان فلاح يحاول أن يفهم زوجته صارخاً: – " اللي فيني مو جن .. فيني آدمي أقوى من الجن** "..

- " **أوديك المستشفى الأمريكاني** "؟..
- "**بعد طبيب أمريكاني ؟! ما طاح إلا انبطح** " (نفسه، 1989، 66).

وتظهر شخصيات شعبية أخرى في الرواية تتسم باللامبالاة بالآخرين واللامسؤولية تجاههم؛ خوفاً من انقطاع عملهم عند (بونشمي) أو خوفاً من بطشه، ومن تلك الشخصيات نعمان:

" **استدعى بونشمي في اليوم التالي إلى الأحمدي فحضر، وفي الحال طلب أن يأتي العمال إليه في مكاتب الشركة، توجس العمال من هذا اللقاء، وشمت نعمان قائلا:**

- **ألم أقل لكم إننا سنفقد عملنا بهذا السلوك الأهوج .. ألم أقل ذلك؟ من المسؤول الآن عن هذه المصيبة؟.. ماذا نقول للعم بونشمي وهو الذي أحضرنا ووفر لقمة عيشنا؟**

حقد فهد على نعمان كثيرا .. ولكن فلاح الذي أعاد وضع رماد الموقد على جرح فهد وأحكم رباطه بجزء من إزاره ،التفت إلى نعمان قائلا:

- **أشتم رائحة خيانة يا نعمان.**

تجرأ نعمان بالرد:

- **خيانة يا فلاح ؟! .. أنت من خان هؤلاء العمال وأوصلهم إلى هذه النتيجة ..**

سأقول .. نعم سأقول أنك أنت السبب وأنك حرضت العمال على التحرش بالإنجليز.. وسأذكر أسماء من ساعدك .. " (الرجيب، 1989، 51-52).

والشخصيات الشعبية داخل السرد تتخذ هويتها على أنها شخصيات شعبية بسيطة، لا تحمل أي مؤهل علمي، بعضها يأخذ على عاتقه المطالبة بحقوق العمال كفلاح، ويقودهم على الرغم من أن بطش (بونشمي) يكون لهم في المرصاد.

وتمثل شخصية فلاح، وبومساعد، وفهد، وبوعلي، الكويت زمن النضال والكفاح ضد الإنجليز والمتعاونين معهم، التي تمثلت في شخصية بـ (بونشمي)، وجاءت علاقة المكان بالشخصية الشعبية على أنه مكان موحش، يظهر عجز الشخصيـة وانهزامها، كما صرحت زوجـة (فلاح) لـ (فهد) بقولها: " **لا تسأله عما حدث له.. فهو من يومها و(جاثوم) يسيطر عليه كل ليلة، ....، تهاوى على فراشة،**

وطلب أن تغطيه، ومنذ تلك الليلة غزته كوابيس ونز من جسمه عرق غزير.. ومر يومان وليلتان وهو على هذه الحالة " (الرجيب، 1989، 65).

ففلاح عندما طرد من عمله، وعذّب بسبب تحريضه على الثورة ضد الظلم، أصبح عاجزاً عن كل شيء، وأصبح الزمن الحاضر زمن ضياع لا استقرار فيه.

وفي رواية (موستيك) نجد أنفسنا أمام أنماط متنوعة من الشخصيات الشعبية، منها نمط الفتوة والبلطجية، ونمط التاجر الصغير، ونمط السائق، ونمط المرأة العاملة في بيوت الموسرين، وفي هذه الرواية يعرض الرجيب عدداً كبيراً من الشخصيات التي لا يمكن تقسيمها إلى شخصيات رئيسية أو سطحية، وذلك لأن كل شخصية تمثل موقفاً منفصلاً قائماً بذاته، وبذلك غدت الشخصيات كلها رئيسة تؤدي أدوارها، وتحمل أفكاراً خاصة، أو مجموعة من الأفكار.

وقد يكون هدف الرجيب من ذلك تصوير الواقع الشعبي الكويتي في فترة زمنية مرهونة بزمنه، وذلك من خلال " الغوص إلى أعماق نفوسهم البشرية مسجلا بذلك انفعالاتهم وتأملاتهم ومواقفهم من الحياة والبشر ومن الحركات الدافقة لمسيرة المجتمع " (الندوي، 2006، 42).

فشخصية (دي علي) في رواية (موستيك) تمثل التمسك بالمبادئ والمثل العليا في المجتمع، حيث ترى أن التمسك بذلك هو السبيل الوحيد للخروج من أزماتها المتتالية في مواجهة الحياة ومتطلباتها، ودي علي التي كانت تعيش في إيران توافق بعد زواجها على الهجرة إلى الكويت هرباً من الفقر " **وافقت دي زارو على الهجرة إلى الكويت بسبب الفقر المدقع الذي فرضته ظروف الحرب العالمية،**

ولأن حسين أكد لهم أنه عاش سنة في الكويت وأن ظروف العمل هناك أفضل من إيران، وشركة النفط تدفع له أجراً جيداً، وأنه استأجر بيتاً صغيراًفي منطقة اسمها حولّي " (الرجيب، 2008، 47).

وبانتقال هذه الأسرة إلى الكويت تبدأ حياة الاستقرار بالنسبة لـ (دي علي)، ولكنها ما تلبث أن تدخل في مرحلة معاناة جديدة بسبب غياب الزوج عن الأسرة وتركها وطفليها، حيث تبدأ دي علي بالعمل (فراشة) في إحدى المدارس بالإضافة إلى العمل في غسل الملابس.

ويمثل الزمن الماضي لـ (دي علي) حالة المعاناة التي عاشتها في إيران حيث الفقر المدقع وعدم الاستقرار، مقابل الزمن الحاضر الذي مثل لها الاستقرار، وفي المكان الجديد (الكويت)؛ فقد أخرجها من الفقر، وعلى الرغم من محدودية الدخل وقلته إلا أنه بقي أفضل من الحال في إيران.

وشخصية (موستيك) الذي تحمل الرواية اسمه تظهره على أنه كان مثيراً للشغب والعنف، ويفتعل معارك تستخدم فيها الآلات الحادة " **خلال سنوات دخلت المخفر كثيراً، لإخراج موستيك الذي كان يتعارك كثيراً في الشوارع** " (الرجيب، 2008، 48-49).

أما الزمن الحاضر فقد تحول فيه (موستيك) إلى شخص آخر، وفي هذا الزمن تدخل الشخصية مرحلة البناء الفكري " **موستيك الذي جاء بقيم العصابات، كان موقناً أنه سيقود الجميع في اتجاهاته، ولكن مانع نقله من عالم الصبيان والعصابات إلى عالم الرجولة والمسؤولية في فترة بسيطة** " (الرجيب، 2008، 166).

وبانتقال (موستيك) إلى شركة النفط من الحارة، بكل ما فيها من عصابات، ومشاكل، ومعارك، يفتعلها الآخرون لتضيع القيم والمبادئ؛ يتحول إلى شخص آخر بفضل الاحتكاك بفئات أخرى مختلفة والتعامل معهم، فيبدأ زمن الاستقرار عنده.

وهكذا تظهر بوضوح طبيعة العلاقة التي تربط الزمان والمكان بكل الشخصيات الشعبية في أعمال الرجيب الروائية، حيث تظهر البنية الزمكانية متغّيرة متحولة، وهذا ما ترك آثاراً على الشخصيات، فالزمن الماضي شكل لبعضها زمن الهوية والتجذر في المكان، وهو زمن الصفاء والبراءة، كما في (بدرية وفلاح) في رواية (بدرية)، لتنتقل بعد ذلك للعيش في زمن لا هوية لها فيه؛ لذلك نرى الشخصيات تحاول العودة إلى الزمن الماضي عن طريق استرجاع القديم لما يحمله من دلالات الماضي الجميل بالنسبة إليها، فالقديم أصبح يسكنها، وهي تحاول استرجاع الهوية المستلبة منها بفعل الزمن الحاضر.

وبعض الشخصيات شكل لها الزمن الماضي زمن الضياع، والزمن الحاضر زمن إيجاد الهوية وزمن استقرار كشخصية (موستيك) في رواية (موستيك)، وكذلك شخصية (شذى) في رواية (ليتوال 2010)، فحين عرفت أن زوجها قد مسح الرواية التي كانت تعيش حياتها فيها من (الفلاش ميموري)، قبل إعادتها لها ثمناً لطلاقها بعد أن تنازلت عن كل شيء له؛ لم تأبه للأمر، وأبدت استعداداً بفرح لكتابة رواية جديدة؛ لأنها اكتشفت نفسها، ووجدتها أخيراً، بعد تخلصها من سلطة زوجها، وعودتها لحياة الحرية.

المبحث الثالث: الشخصية السلطوية... رؤية زمكانية:

تحولت الدراسات الحديثة في دراستها لمفهوم الشخصية الحكائية إلى " الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها، ومظاهرها الخارجية " (لحمداني، 2000، 52)، والوقوف عند الشخصية السلطوية في أعمال الرجيب الروائية وتفسير ممارساتها، يظهر أن الرجيب يقدم وصفاً خارجياً لتلك الشخصيات، يكشف حضورها العدائي، والشخصية السلطوية لها مثل غيرها من الشخصيات علاقة بالبنية الزّمكانية. وقد جاءت في أعمال الرجيب الروائية لتحمل معاني التعسف والجور والتعالي على الآخرين، وصورت تلك الشخصيات عبر الحوارات فاقدة لمنطق الإقناع، أو الحجة البينة، ولكن حواراتها جاءت لفرض مزيد من الإذلال على الشخصية الإنسانية التي تقع على الطرف النقيض (بركات، 2007، 127).

في رواية (بدرية) تظهر شخصية (بونشمي) شخصية سلطوية، وهنا لا يترك الرجيب تسمية الشخصية بهذا الاسم لمجرد الصدفة، وهذا يقود إلى القول إن الروائي هدف من خلال اختيار هذه التسمية " بأن تكون متناسبة، ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتمالية وجودها " (بحراوي، 1995، 247)، وهذا يمكن ملاحظته في الاسم ، حيث (بونشمي) يعني الرجل الشديد، وهذه الشخصية تحيل القارئ إلى دلالة الشدة، والقوة، والسلطة التي تمتلكها الشخصية، والرواية تشير إلى هذه الصفات" **لم يكن (بونشمي) ليلاقي هذا الاستقبال وهذه الحفاوة لولا نفوذه وسطوته، فهو يملك معظم الدكاكين في السوق بما فيها سوق الخضار، وسوق السمك، وسوق العطارين، وسوق اللحم، وسوق الحلوى، ولديه بيوت كثيرة في أنحاء الكويت يؤجرها على الناس، ولديه سفن خشبية، كما يسيطر على تجارة الأخشاب والذهب ويملك أراضي، فهو بحق شيخ البر والبحر كما يطلق عليه**

البعض، ويتناقل الناس أن له يداً في (شركة الجاز) كذلك يستورد الاسمنت والمواد الكهربية " (الرجيب، 1989، 31-32).

وهذا الاقتباس من الرواية يبوح بمدى سلطة الرجل، ويدلّ بالتالي على مدى قدرته على إصدار الأوامر للآخرين، فأمره مطاع حتى عند رجال الدين، " **حيث صلى الجمعة بعد أن تقدم إلى الصف الأمامي خلف الإمام مباشرة، الذي أصر أن يصلي (بونشمي) جالساً** " (الرجيب، 1989، 30).

وعلاقة بونشمي بالزمان والمكان علاقة متغيرة متحولة، فهو يملك الكثير، وله سلطة على الجميع، ولكن هذه الحال من القوة والسيطرة سرعان ما تضمحل، وتصبح من الماضي خاصة بعد أن تزوج (بدرية) وفقد همته الجنسية في حجرة النوم، وليفقد إثر ذلك إحساسه بالقوة والهيبة والعظمة خارجها، ويتنازل لسماع النصائح حول هذا الموضوع، ممّن يعمل عنده: " **طال عمرك.. الرجال العظام يفقدون همتهم الجنسية أسرع من الرجال العاديين والدهماء، ولا أستغرب أن يحدث هذا لك، حيث أنك من هؤلاء الرجال العظماء** " (الرجيب، 1989، 102)، وتنتهي حياة (بونشمي)، في الوقت الذي تبدأ فيه صحوة الشعب الكويتي ضد الاستعمار والثورة عليه " **حشرج بونشمي وغارت عيناه، وفي الخارج جاءت ضجة المتظاهرين.**

- **تحيا الكويت. يسقط الاستعمار** " (الرجيب، 1989، 148).

إذا، فقد تحولت حياة (بونشمي) تحولاً جذرياً عبر الزمان والمكان، فبعد أن كان رجلاً إقطاعياً، يملك كل شبر تقريباً في حولّي، وفي أنحاء أخرى من الكويت، أصبح عاجزاً جنسياً، يتحكم أبناؤه في قراراته، ويجبرونه على تطليق بدرية حتى لا ترث معهم قبل موته؛ ليحمل عجزه دلالات كثيرة، ويتحول

بعد ذلك إلى عجز كلي بالموت، لكنّ موت السلطة الطاغية كان إيذاناً بحياة الشعب الثائر المتظاهر على الظلم والفساد، في زمن أنبأ عن تقدم أصاب الطبقة الوسطى ارتبط بصحوتها، وبنهوضها للمطالبة بحقوقها، مقابل انهزام الطبقة الإقطاعية، وتراجع قوتها.

وتأكيداً لذلك فإن عجز (بونشمي) كان يزداد بازدياد قوة أبناء مدينته من الطبقة الوسطى، وما عاد يمتلك حينئذ إلا أن يسترجع ذكرياته الماضية مع (رومية) التي كانت عشيقته في السابق، يأمرها فتطيع وتلبي رغباته، حتى إنه يرسل خادمه (عيسى) إليها لتستعد لاستقباله علها تعيد إليه همّته الضائعة، ولكنه يهرب من بيتها بمجرد النظر إليها عندما رآها عجوزاً ؛ وكأننا به قد أحس بفعل الزمن فيه، كما أحس بفعله فيها وتأثيره عليها.

وفي رواية (ليتوال 2010) التي صدرت عام 2012م تتطور الرؤية الإبداعية لدى الروائي وليد الرجيب في نظرته للشخصية الروائية عنها في روايته الأولى (بدرية) التي أصدرها عام 1989م، إذ نرى أن الروائي قد خفف من ثقل الشخصية السلطوية ومن قسوة المواجهة معها؛ حيث أحال الاستلاب الواقع على الشخصية المثقفة من قبل الشخصية السلطوية من المستوى الظاهر إلى المستوى الباطن.

ومن هذا المنطلق، نرى أن الرجيب يقوم بالربط بين احتلال الكويت عام 1990م، وما يخلفه ذلك من آثار نفسية على الشخصية المثقفة، وشخصية الزوج السلطوية التي تتماهى وسلطة الاحتلال بطريقة أو بأخرى " **كان رعباً غير حياتها، وأخل بأمانها، كانت تنتابها كوابيس بشكل ليلي، ولكنه لا يشبه الاعتقال والاغتصاب وكبت الحرية، التي اختارتها بنفسها، وكأن هذا الانقلاب بالمفاهيم والقيم، هو امتداد للاحتلال، ولكن باختيارها ورغبتها** " (الرجيب، 2012، 24).

والاحتلال والزوج بوصفهما شخصيتين سلطويتين ربطهما الروائي في زمن واحد من حيث تأثيرهما على الشخصية المثقفة وعلى المكان (الكويت)؛ " **ففي ذلك الوقت، تغير لون السماء إلى دخان أسود، وماتت الأزهار، وانتشرت القمامة، وفي حياتها الزوجية، لا سماء زرقاء، ولا زهور ملونة، والمشاعر استحالت خرائباً وركاما** " (الرجيب، 2012، 24-25).

وبهذا يظهر فعل الشخصية السلطوية على المكان، إذ تهمشه وتحوله إلى خرائب بالإضافة، لتأثيرها على الشخصية المثقفة إذ تحيل حياتها إلى جحيم في الزمن الحاضر.

وهنا نلاحظ أن الروائي قام باستنباط العوالم الداخلية لبيان مدى تأثير الشخصية السلطوية على غيرها من الشخصيات، كما قام بإظهار مدى تأثر المكان بوجودها وفعلها.

والشخصية السلطوية تكون في الماضي غير الشخصية الحالية، فالزوج يكون في الماضي لعوباً يحب النساءوي ُقبل على الحياة، ولكنه يتغير ويصبح متديناً معتدلاً ، وبعد ذلك يصل إلى حد التطرف مع زوجته، ويجبرها على فعل أشياء كثيرة بحجة الدين دون النظر إلى حاجاتها هي أو احترام فكرها، ويقوم بالزواج عليها من امرأة أخرى، وبعد ذلك يقوم بسلبها منزلها الذي ورثته عن أبيها مقابل الطلاق " **وقيل لها إنه كان لعوباً في شبابه، ولذا لم يتزوج مبكراً، ولكن الله هداه، وتاب وتغير وتدين، وبدأ يصلي ويترك الحرام** " (الرجيب، 2012، 62).

فالزمن الماضي بالنسبة للشخصية السلطوية كان زمن اعتدال، والزمن الحاضر أصبحت فيه الشخصية متطرفة غير آبهة بالآخرين، بل وتمارس عليهم كل صنوف الضغط للوصول إلى مآربها دون وجه حق، حيث يقوم الزوج بمساومة زوجته على الطلاق بأن تتنازل عن حقوقها كافة " **أطلقك،**

بشرط تتنازلين عن كل حقوقك " (الرجيب، 2012، 288)، ولم يكتف الزوج بهذا، بل نراه يتمادى في ممارسة سلّطته وتسلّطه حين يشترط على زوجته التنازل عن حقها في البيت، مقابل أن يعيد إليها (الفلاش ميموري) الذي تكون الزوجة قد كتبت عليه رواية للخروج من واقعها المرير، ولو عن طريق التفكير بحياة أخرى عبر شخصية أخرى " **أعطيك إياه إذا تنازلت عن حقك في البيت عند محامي** " (الرجيب، 2012، 289).

فعلاقة الشخصية السلطوية بالمكان والزمان علاقة تحويلية، فالزمن الحاضر هو زمن قوتها، مقابل الزمن الماضي الذي كانت فيه متواضعة ومقاربة لفكر الشخصية المثقفة التي تأثرت كثيراً بفعل الشخصية السلطوية، وعلاقتها بالمكان جاءت عبر قلب الموازين وقيم الفرد، واستعيض عن المثقف بالجهلاء الذين لا يعرفون سوى الفساد. وبهذا المعنى فإن الاحتلال اغتصب بلداً ليست له وأجبر أهله على العيش ضمن الأفكار والقيم التي يحددها، والزوج تشارك مع الاحتلال باغتصاب بيت زوجته الذي ليس من حقه أيضاً، بالإضافة لإجبارها على العيش ضمن ظروف وقيم بعيدة كل البعد عن فكرها، وبهذا وضمن الصلاحيات التي اكتسبتها الشخصية السلطوية عبر الزمن عملت على تخريب المكان وتشويهه.

وتقف بنا رواية (الحب لا يفنى ولا يستحدث من عدم) على شخصية سلطوية من نوع آخر، لتؤكد نمو تجربة الرجيب الروائية؛ إذ يتخذ الجنس فيها دور قوة سلطوية مؤثرة، من خلال شخصية (شيخة) التي كانت تعيش حياة عابثة لاهية تتناسب مع أحوال المجتمع الجديد الذي لم يعد يحفل بالقيم، أو يقيم لها وزناً. وقد مثله الرجيب في صورة المرأة التي تعلن رغبتها في التمرد على المجتمع بشكل صارخ، مدعومة بلا مبالاة من الأسرة حيناً، وبقبول لتصرفاتها حيناً آخر؛ " **كان والدها يحبها لدرجة أنه دائماً**

ينهر والدتها، عندما كانت تنتقدها على شكلها أو على الوشم وحلقات(pricing) المغروسة في جسدها ولسانها، أو تنتقد رفضها للزواج، كان يصرخ بزوجته:

- **مالك شغل فيها، هي حرّو وتعرف مصلحتها، بعدين لا تقارنين جيلك بهالجيل** " (الرجيب، 2011، 45).

والواقع أن هذا الانزياح في قيم المجتمع العربي لم يصل إلى هذا الحد فقط، بل جعل الشخصية السلطوية تتجاوز ذلك كثيراً "**هي تؤمن بأن المجتمع الكويتي، والمجتمعات العربية، متخلّفة ومحافظة ومقّيدة للحريات، وتكره الكثير من الرجال الكويتيين وتعتبرهم متخلفين مقرفين تافهين، لكنها تقيم علاقات جنسية عابرة مع عرب وأجانب** " (الرجيب، 2011، 43).

والتحول الذي أصاب الشخصية السلطوية عبر دورة الزمن جعلها تبتعد عن الرومانسية التي تعشقها النساء عادة، وتتحول إلى شخصية تحب العنف وتمارسه " **فقد كانت تمارس الجنس بوحشية وغريزية وعنف...**" (الرجيب، 2011، 141).

فهذه الشخصية السلطوية التي مثل لها الروائي خاضعةٌ لسلطة الجنس ولممارسة السلّطة بوساطته، وهي تجعل الرجل فاقداً لأحلامه الخاصة بالتواصل معها، أو أنه يشعر بالنفور تجاهها، بل يحاول حتى الهرب منها، مع أنه يعرف أنها خاضعة وهي في قمة سلّطتها، وذليلة وهي في قمة جبروتها المصطنع؛ إذ: " **استطاع سالم أن يثبت أنها قابلة للكسر، مثل القوارير، ولذا هي تحقد عليه، وتحاول الرجوع إلى وهم التحرر والاستقلالية** " (الرجيب، 2011، 284)؛ مما يؤكّد أن هذه

الشخصية مغلوبة على أمرها، خاضعة خضوعاً مرضياً أو مجتمعّياً لهذا الواقع الأليم الذي كانت تعيشة، وتغالبه.

وبهذا تكون شخصية شيخة السلّطوية قد مرّت عبر زمنين، الزمن الأول هو الزمن الماضي زمن الاستقلالية والتحرر من وجهة نظرها، والزمن الحاضر وهو زمن وقوعها في حب رجل واحد فقط بعد أن كانت متعددة العلاقات مع الرجال ومن جنسيات مختلفة، فانكشف لها ضعفها، وقلة حيلتها، واختارت النكوص إلى الزمن الماضي، والعودة إليه عن طريق الاسترجاع، وإعلان الحنين إليه.

وقد لعب المكان دوراً كبيراً في إبراز سلطوية الشخصية عبر التحامه مع الزمان، ففي أروبا نراها متحررة من كل الأخلاقيات، وتمارس مجونها وفجورها كيفما تشاء، وفي الكويت تحاول أن تضبط علاقاتها إلى أن تصل إلى درجة التهميش.

ومن خلال ما تقدم نستطيع الإقرار بأن الزمكانية لعبت دوراً مهماً وبارزاً في رسم الشخصيات الروائية في أعمال الرجيب، وفي تحديد مسارها، وكذلك في رسم ملامح هويتها؛ وذلك لأن الزمن أداة استخدمها الروائي ليعبر من خلالها عن شخصياته وواقعها، ويظهر ذلك بوضوح عندما " يعامل الزمن بوصفه إطاراً رؤيوياً يمثل ظاهر الشخصية في حين يمثل الماضي باطنها " (الحاج علي، 2008، 30).

وبهذا المعنى، يصبح الزمن وسيلة تكشف عن انفعالات الشخوص، ومواقفها للتعرف على فاعلّيته الزمن في العمل الأدبي (شعبان، 2004، 300).

ويتخذ المكان قيمته من خلال علاقته بالشخصية، من حيث الرفض والقبول، بحيث تصبح الشخصية تنظر إليه على أنه مكان للانتماء أو الاغتراب، وقد تمثلت العلاقة الزمكانية بالشخصيات " عبر ثنائيتين تقاطبيتين:

1- زمكانية الماضي وما تختزنه من أماكنه من ذاكرة وهوية.

2- زمكانية الحاضر، وأماكنه المتشعبة " (عبدالعالي، 2012، 156-157).

الخاتمة والتوصيات

بعد اطّلاعي على تجربة وليد الرجيب الروائية وقوفاً على البنية الزّمكانية في رواياته، تأكد لي أن الرجيب التجأ في رواياته إلى بناء زمكاني متعدد التقنيات، وظف الزمان والمكان بطرق مختلفة، وبآليات متنوعة، تجعل القارئ بين عالم سردي متخيل، وواقع معيش؛ لتصل الحاضر بالماضي. وتحقق لي أن تجربة وليد الرجيب الروائية التي بدأت برواية (بدرية)، وألحقها بعد عشرين عاماً ببقية رواياته تباعاً، ظلّت غنّية كما بدأت، واستطاعت استيعاب عناصر الزّمكانية، والأخذ بالتطورات الحادثة على استخدامها وتوظيفها في الروايات جميعاً . ويمكن لنتائج هذه الدراسة أن تتلخص في النقاط التالية:

1- تحققت العلاقة الزّمكانية في روايات وليد الرجيب السّتة؛ فكان الزمان حاضراً في المكان، وظل المكان متأثراً بالزمان ومؤثراً فيه عبر علاقات زمكانية متعددة، كشفت عنها الروايات.

2- برزت تقنية الاسترجاع في روايات وليد الرجيب التي ما فتئت تتداخل بالتاريخ السياسي، والشخصي؛ فتتّصل به، وتفرض على شخوصها حالة من التماهي فيه.

3- استطاعت (الزّمكانية) تحديد مسار الشخوص في روايات وليد الرجيب، من حيث كشف انفعالاتها وانتماءاتها، والتعبير عن همومها وهواجسها، وحمل رؤاها وتطلعاتها.

وكنت قد ذّيلت فصول الدراسة ومباحثها بالنتائج الخاصة التي توصلت إليها في كل فصل ومبحث على حده.

وأختم بالقول إن إنعام النظر في روايات وليد الرجيب كشف عن توصيات عديدة يمكن أن أقدمها للباحثين، أهمها:

1- الوقوف على مجمل نتاج وليد الرجيب الإبداعي السّودي، والبحث في جوانبه الفكرية، وخصائصه الفنية.

2- تخصيص دراسات منفصلة لبعض مباحث هذه الدراسة، وبخاصة التقنيات الزمنية، وجوانب التناص؛ لأنها تستحق وقفة مستفيضة متخصصة، بسبب ما تتماز به من تنوع وغنى.

3- إغناء المكتبة العربية بدراسات متخصصة في الزّمكانية لروائيين آخرين، والوقوف على تطوير استخدامهم وتوظيفهم لهذين العنصرين في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، نبيلة، (1995)، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر.
- ابن عبدالحي، محمد، (1992)، المثقف المنزلة والدور، مجلة المعرفة، العدد (347)، السعودية.
- ابن منظور، (2000)، لسان العرب، ج7، ج14، ط1، دار صادر، بيروت.
- أبو ديب، كمال، (1987)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- أحمد، مرشد، (2005)، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الأحمد، فيصل، (د.ت)، المكان في الرواية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.
- الأحمد، نهلة فيصل، (2003)، التفاعل النصي(التناصية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، عدد(104)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.
- باشلار، جاستون، (1982)، جدلية الزمن، تر. خليل أحمد خليل، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- باشلار، جاستون، (1980)، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، ط1، دار الجاحظ، بغداد.
- بحراوي، حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي: الفضاء–الزمن–الشخصية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت.

- بختين، ميخائيل، (1990)، أشكال الزمان والمكان في الرواية: تر. يوسف حلاق، ط1، وزارة الثقافة، دمشق.
- بدوي، عبد الرحمن، (1973)، الزمان الوجودي، ط2، النهضة المصرية، القاهرة.
- بدوي، عبد الرحمن، (1984)، موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة.
- برادة، محمد، (2008)، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة.
- بركات، عبير، اسماعيل، هناء، (2007)، التجليات الجمالية للقبيح في قصص زكريا تامر السلطة أنموذجا، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد(1)، المجلد (29).
- برنس، جيرالد، (2003)، قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.
- بوتور، ميشال، (1992)، المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- تودوروف، تزيفان، (1987)، الشعرية، تر. شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط1، الدار البيضاء ، المغرب.
- جنيت، جيرار، (1997)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج ، تر. محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلّى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة.
- جنيت، جيرار، (1981)، الفضاء الروائي، تر. عبد الرحمن حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

- جنيت، جيرار، (1986)، مدخل لجامع النص، تر. عبدالرحمن أيوب، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- الحاج علي، هيثم، (2008)، الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي، ط1، الانتشار العربي، بيروت.
- الحازمي، حسن حجاب، (2006)، البناء الفني في الرواية السعودية: دراسة نقدية تطبيقية، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية.
- حسين، خالد، (2000)، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض.
- حسين، فهد، (2003)، المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين.
- حماد، حسن محمد،(1998) تداخل النصوص في الرواية العربية – بحث في نماذج مختارة: دراسات أدبية–، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- حمداوي، جميل، (1997)، السيموطيقا والعنونة ،عالم الفكر، عدد(3)، مجلد(25)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- حموده، حنان محمد موسى، (2006)، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر: أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.
- حميش، بن سالم، (2006)، الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ، المجلس الأعلى للثقافة.
- الرجيب، وليد، (2010)، رواية (أما بعد)، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الرجيب، وليد، (1989)، رواية (بدرية)، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الرجيب، وليد، (2011)، رواية (الحب لا يفني ولا يستحدث عن عدم)، ط1، دار الفارابي، بيروت.

- الرجيب، وليد، (2012)، رواية (ليتوال 2010)، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الرجيب، وليد، (2008)، رواية (موستيك)، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الرجيب، وليد، (2009)، رواية (اليوم التالي لأمس)، ط1، دار الفارابي، بيروت.
- الرشود، تمام سلامة، (2009)، البناء الفني في روايات ليلى الاطرش، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة آل البيت، الاردن.
- الرقيق، عبدالوهاب، (1998)، في السرد – دراسات تطبيقية، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس.
- الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، (2001)، تاج العروس، ج36، ط1، تحقيق مصطفى حجازي، مراجعة احمد مختار عمر، ضاحي عبدالباقي خالد عبدالكريم جمعة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- زعرب، صبيحة عودة، (2006)، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان.
- زيتوني، لطيف، (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1 ، دار النهار للنشر، بيروت.
- السالم، جمانة مفيد عبدالله، (2014)، تجليات التناص في رواية(واحة الغروب) لبهاء طاهر، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، الجامعة الإسلامية، غزة.
- سلام، سعيد، (2010)، التناص التراثي: الرواية الجزائرية نموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.
- شاهين، أسماء، (1997)، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

- شعبان، هيام، (2004)، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن.
- الشيخ محمد، غريد، (2010)، المعجم في اللغة والنحو والصرف والإعراب والمصطلحات العلمية والفلسفية والقانونية والحديثة، ج3، ج6، ط1، النخبة للتأليف والترجمة، بيروت، لبنان.
- صالح، ليلى محمد، (2010)، المكان السردي في القص النسوي الكويتي: دراسة في علاقة المكان بالزمان، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت.
- عبدالسلام، فاتح، (1999)، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- العتيبي، منير، وآخرون، (2012)، دليل الأدباء المعاصرين في الكويت- الشعر والسرد، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- العجمي، مرسل فالح، (2011)، السرديات: مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت
- عيد، حسين، (1998)، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، مجلة عالم الفكر، العدد(1)، المجلد(26)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عيد، يمنى، (2010)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت.
- الفيصل، سمر روحي، (1995)، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- قاسم، سيزا أحمد، (1984)، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- قصراوي، مها حسن، (2004)، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- قطوس، بسام، (2001)، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.
- قمرة، عبدالعالي، (2012)، البنية الزمكانية في رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج لخضر – باتنة –، الجزائر.
- لحمداني، حميد، (2000)، بنية النص السردي، من منظور النقد الادبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مجموعة من الباحثين، (1988)، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب
- مجموعة من المؤلفين، (2010)، معجم السرديّات، إشراف. محمد القاضي، ط1، دار الفارابي، لبنان.
- محمود، حسني، (1999)، بناء المكان في سداسية الأيام: لايميل حبيبي، علامات النقالة، المجلد 34، بيروت.
- مرتاض، عبدالملك، (1995)، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- مرتاض، عبدالملك، (1998)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد(240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- المرزوقي، سمير، شاكر، جميل، (1986)، مدخل إلى نظرية القصة تطبيقاً وتحليلاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- مندولاو، (1997)، الزمن والرواية، تر. بكر عباس، مراجعة. إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان.
- النابلسي، شاكر، (1994)، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- نجم، محمد يوسف، (1979)، فن القصة، ط7، دار الثقافة، بيروت.
- الندوي، محمد نجم الحق، (2006)، الاتجاهات الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلة الجامعة الإسلامية العالمية شينا غونغ، المجلد(3)، بنغلادش.
- النصير، ياسين، (1995)، الموسوعة الصغيرة، إصدار دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد.
- هال، إدوارد، (1997)، حواريات المكان، تر. طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الاجنبية العدد(3).
- يقطين، سعيد، (2001)، انفتاح النص الروائي – النص والسياق –، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- يقطين، سعيد، (1989)، تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت
- يوسف، مها حسن، (1991)، المكان في الرواية الفلسطينية (1948–1988)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن.